Dusan Bogdanovic

COUNTERPOINT FOR GUITAR

WITH IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS

testo italiano e inglese



BÈRBEN



A composer, improvisor and guitarist, DUSAN BOGDANOVIC has explored musical languages which are reflected in his style today: a unique synthesis of classical, jazz and ethnic music. As a soloist and in collaboration with other artists, Bogdanovic has toured extensively throughout Europe, Asia, Japan and the United States.

His performing and recording activities include work with chamber ensembles of diverse stylistic orientations: the "De Falla guitar trio"; harpsichord/guitar duo with Elaine Comparone; jazz collaborations with Anthony Cox, Charlie Haden, Milcho Leviev, James Newton, Arto Tuncbayaci, and others.

Dusan Bogdanovic's recording credits include twelve albums (on Essay, Sony/Global Pacific, M.A. Recordings, Concord Concerto and other labels), ranging from Bach Trio Sonatas to contemporary works. His compositions are published by Bèrben editions (Italy) and Guitar Solo publications *(USA)*.

Bogdanovic was born in Yugoslavia in 1955. He completed his studies of composition and orchestration at the Geneva Conservatory (Switzerland) with P. Wissmer and A. Ginastera, and in guitar performance with M.L. Sao Marcos. Early in his career, he received the only first prize at the 1975 Geneva competition, and gave his début recital in Carnegie Hall in 1977. He has taught at the Geneva Conservatory and the University of Southern California, and is presently engaged by the San Francisco Conservatory. He has also collaborated on multi-disciplinary projects involving music, psychology, philosophy and fine arts.

COVER:

Detail of "Duke's study" (inlay work by

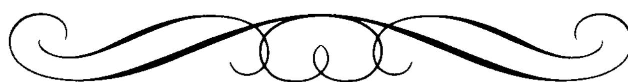
Dusan Bogdanovic

COUNTERPOINT FOR GUITAR

Dusan Bogdanovic

COUNTERPOINT FOR GUITAR

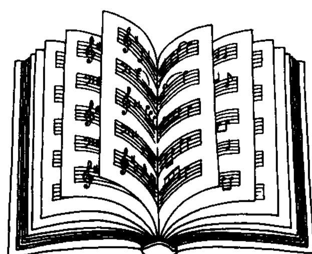
WITH IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE STYLE AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS



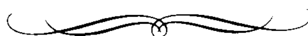
English and Italian text - Testo italiano e inglese



BÈRBEN



BÈRBEN
Edizioni musicali
ANCONA, Italia



INTRODUCTION

This textbook arose out of lectures and courses that I have taught for the past several years (Conservatoire de Genève, Switzerland; Accademia "Paolo Chimeri", Lonato, Italy; University of Southern California in Los Angeles, and San Francisco Conservatory, *USA*), having for their primary purpose an integration of creative processes which have become highly refined and focused, at their best, and highly compartmentalized and uncommunicable, at their worst. Rather than considering my attempt as futile turning back of the wheel, I propose to view it as a reorientation from narrowly-focused specialization (where often the performer, composer, and improviser have become almost caricatures of their own definitions), to a more balanced position, where every musician (artist, human being) has a possibility of developing a unique integration of many layers of human creativity. In that sense, this textbook, although highly technical, should be viewed, on the one hand, as a "nudge" or an inspiration towards creating a more complete, harmonized artist, and on the other hand, as an invitation to rediscover forms of XVI-century Renaissance music, in the context of an in-depth structural understanding and spontaneous creativity.

Although all the aspects of musical creativity considered here (composition, improvisation, performance) form an aesthetical, psychological, sociological etc. whole with often interrelated and overlapping elements and processes, every aspect also forms a microcosmos of its own. The metamorphosis of human creativity from syncretic art to highly defined branches mirrors a more general history of humanity, so in an attempt to give this introduction some theoretical depth, I shall not be reluctant to touch upon other subjects.

The original syncretic[1] form of musical expression combines improvisation, performance and composition in one. This type of expression relies primarily on the performer-improviser, whose creativity is greatly defined by social context, ritual and custom. On the psychological level, the emphasis is on the collective rather than on the individual, and the expression itself is on the level of different energetic intensities rather than of particularized emotions, which again points to collective consciousness (in Jungian terms: collective unconscious)[2] versus ego identity. Composition, seen from that perspective, manifests itself in various types of mostly orally transmitted archetypal forms (such as *rāga*, in Indian classical music), which

[1] For syncretism in art, refer to *The hidden order of art* by A. Ehrenzweig (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1967).
[2] For further reading, refer to *The origins and history of consciousness* by E. Neumann (Bollingen series XLII, Princeton University Press, 1973).

INTRODUZIONE

Questo libro si basa su conferenze e corsi da me tenuti negli scorsi anni presso il conservatorio di Ginevra (Svizzera), l'accademia "Paolo Chimeri" di Lonato (Italia), l'università della Southern California di Los Angeles (USA) e il conservatorio di San Francisco (USA): essi avevano come scopo principale un'integrazione dei processi creativi che sono divenuti da un lato estremamente raffinati, ma dall'altro di ardua comunicazione. Piuttosto che considerare il mio tentativo come un vano ritorno sui propri passi, suggerisco di giudicarlo come un passaggio da anguste specializzazioni (dove spesso l'esecutore, il compositore e l'improvvisatore finisce per diventare quasi una caricatura di se stesso) a una posizione più equilibrata, dove ogni musicista (artista, persona) ha la possibilità di sviluppare un'unica integrazione dei numerosi aspetti della creatività. In questo senso, la presente opera – benché estremamente tecnica – dovrebbe essere considerata, da un lato come ispirazione per formare un artista più completo e armonico, e dall'altro come un invito a riscoprire le forme della musica rinascimentale del XVI secolo nel contesto di una profonda comprensione strutturale e di una spontanea creatività.

Sebbene tutti gli aspetti della creatività musicale qui trattati (composizione, improvvisazione, esecuzione) formino un insieme estetico, psicologico, sociologico, ecc. con elementi e processi che spesso sono correlati e si sovrappongono, ogni aspetto forma anche un suo proprio microcosmo. La metamorfosi della creatività umana da un'arte sincretica a rami altamente specializzati, rispecchia in generale la storia dell'umanità; pertanto, nel tentativo di dare a questa introduzione una qualche profondità teoretica, non eviterò di toccare anche altri argomenti.

La forma sincretica[1] originale dell'espressione musicale fonde insieme improvvisazione, esecuzione e composizione. Questo tipo di espressione si basa in primo luogo sull'esecutore-improvvisatore, la cui creatività è ampiamente definita dal contesto sociale, dal rituale e dal costume. A livello psicologico, si sottolinea il collettivo piuttosto che l'individuale, e l'espressione è essa stessa a livello di differenti intensità energetiche piuttosto che di emozioni dettagliate, cosa che denota ancora una coscienza collettiva (secondo la terminologia di Jung: "inconscio collettivo")[2] contro l'identità dell'ego. La composizione, vista da tale prospettiva, si manifesta in vari tipi di forme archetipiche trasmesse per lo più oralmente (come il rāga *nella musica classica indiana), che forniscono mezzi di espressione collettiva ed indivi-*

[1] *Per il sincretismo nell'arte, vedere* The hidden order of art *di A. Ehrebzweig (University of California Press, Berkeley e Los Angeles, California, 1967).*
[2] *Per ulteriori letture, vedere* The origins and history of consciousness *di E. Neumann (Bollingen series XLII, Princeton University Press, 1973).*

provide means of collective and individual expression. Improvisation and performance, which are tightly interrelated with composition, rely, on a microstructural level, on spontaneous interplay, and have for their basis elaborate rhythmic and melodic systems of patterns.

According to J. Piaget's[3] theory of the psychology of intelligence, the older perceptual and sensorimotor layers involve primarily irreversible processes, whereas the newer ones - such as operational thinking - involve primarily reversible processes. Although in their final form, all the three aspects of musical creativity occur irreversibly in time, composition is the one process which permits "freezing of time", thus enabling note-to-note definition both vertically and horizontally. Improvisation-performance, then, is primarily irreversible (thus relying on older phylogenetic layers) in its unique occurrence, but is simultaneously based on both constant formal patterns and learning processes which involve reversibility.

In Western musical tradition, we find similar coexistence of older and newer layers, irreversible (open) and reversible (closed) systems,[4] collective and individual psychological structures, including Pre-Renaissance, Renaissance and Baroque musical languages, up to the Classical period. Beginning with the Renaissance, however, a process of perspectivation[5] and codification of the major-minor system occurred, producing highly complex musical structures, for whose execution a new, highly specialized breed of artist was necessary. Thus, a split occurred on almost all levels: psychologically (from the collective consciousness to an increasingly isolated ego identity), socially (from the group to the individual specialist), and aesthetically (from archetypal to highly individualized symbolic forms, culminating in the present "one-man-style"). The ensuing fragmentation puts the individual in a perilous position of isolation from without, and further compartmentalization from within. At this point, we are perhaps witnessing the extremes of this process: hypertrophy of one level at the expense of others, which seems to be a rule rather than an exception; fetishism of ego identity of individuals (which perhaps took firm roots in music with the concept of virtuoso performer, on the one hand,

[3] For further reading, refer to *The psychology of intelligence* by J. Piaget (Littlefield, Adams & Co., Totowa, New Jersey, 1981).
[4] For more information about reversible (closed) and irreversible (open) systems in modern physics, refer to *Order out of chaos* by I. Prigogine and I. Stengers (Heinemann, London, 1984). According to Prigogine, if a system through either entropy (if closed) or dynamic change (if open), reaches an "out of equilibrium point" or "bifurcation point", its subsequent (chaotic) state may lead to completely unpredictable new lines of development within an open system. It seems to this author that many interesting parallels can be drawn between these concepts and the genesis of the Western musical tradition (viewed as a succession of more or less closed or open systems) in general, or the creation of an art piece (composition, improvisation) in particular.
[5] For further reading, see *The ever-present origin* by J. Gebser (Ohio University Press, Athens, 1991).

duale. L'improvvisazione e l'esecuzione, che sono strettamente legate alla composizione, si basano, a livello microstrutturale, su una spontanea azione reciproca, ed hanno alla loro base elaborati sistemi di modelli ritmici e melodici.

Secondo le teorie di J. Piaget[3] sulla psicologia dell'intelligenza, i primi stadi di sviluppo del pensiero cognitivo, caratterizzati da funzioni percettive e sensorio-motrici, implicano soprattutto processi irreversibili, mentre gli stadi successivi – così come per il pensiero operativo – ne comportano di essenzialmente reversibili. Benché nella forma finale tutti e tre gli aspetti della creatività musicale si producano nel tempo in maniera irreversibile, la composizione è il solo processo che tolleri un "congelamento del tempo", così da consentire una definizione "nota per nota" sia verticale che orizzontale. L'improvvisazione-esecuzione, dunque, è essenzialmente irreversibile (contando perciò su strati filogenetici arcaici) nel suo unico verificarsi, ma è nel contempo basata sia su modelli formali costanti, sia su processi di apprendimento che implicano una reversibilità.

Nella tradizione musicale occidentale troviamo un'analoga coesistenza di strati antichi e moderni, di sistemi irreversibili (aperti) e reversibili (chiusi),[4] strutture psicologiche collettive e individuali, comprendenti i linguaggi musicali del pre-rinascimento, rinascimento e barocco, sino al periodo classico. A cominciare dal rinascimento, comunque, si è verificato un processo di definizione prospettica[5] e codificazione del sistema maggiore-minore che ha prodotto strutture musicali molto complesse, per la cui esecuzione è stato necessario una nuova figura – altamente specializzata – di artista. Si è così prodotta una frattura a quasi tutti i livelli: psicologico (dalla coscienza collettiva a un'identità dell'ego sempre più isolata), sociale (dal gruppo allo specialista individuale) ed estetico (da forme simboliche archetipe a forme estremamente personalizzate, culminate nell'attuale one-man-style*). La conseguente frammentazione pone l'individuo in una pericolosa posizione di isolamento dall'esterno e di ulteriore divisione in compartimenti dall'interno. A questo punto siamo forse testimoni delle fasi estreme di questo processo: l'ipertrofia di un livello a scapito di altri, che sembra essere una regola piuttosto che un'eccezione; il feticismo dell'identità dell'ego (che forse nella musica*

[3] *Per ulteriori letture, vedere* Psicologia dell'intelligenza *di J. Piaget (traduzione di Dino Di Giorgi, Giunti, Firenze, 1967).*
[4] *Per ulteriori informazioni riguardo ai sistemi reversibili (chiusi) e irreversibili (aperti) nella fisica moderna, vedere* Order out of chaos *di I. Prigogine e I. Stengers (Heinemann, London, 1984). Secondo Prigogine, se un sistema – o attraverso entropia (se chiuso) o cambiamento dinamico (se aperto) – raggiunge un "punto di equilibrio all'esterno" o un "punto di biforcazione", il suo stato successivo (caotico) può condurre a nuove linee di sviluppo, assolutamente imprevedibili, entro un sistema aperto. L'autore ritiene che si possano tracciare molti interessanti paralleli tra questi concetti e la genesi della tradizione musicale occidentale (vista quale successione di sistemi più o meno chiusi o aperti) in generale, o la creazione di un'opera d'arte (composizione, improvvisazione) in particolare.*
[5] *Per ulteriori letture, vedere* The ever-present origin *di J. Gebser (Ohio University Press, Athens, 1991).*

and genius, on the other) and their creations (which have become museum relics, easily manipulable by an over-inflated music industry), versus living and spontaneous creativity; discrepancy between aesthetics of an isolated artistic élite and of the masses (based on the lowest common denominator), etc.

Some of the solutions, I believe, can be found in revitalization of the Western musical tradition through a more balanced integration of various phylogenetically inherited levels; use of both irreversible and reversible processes; a flexible concept of self-permitting openness and integration; and an equally flexible concept of professional permitting a wide range of activities in the context of re-creation and spontaneity. The past two (or more) decades, I believe, have shown us various syntheses, primarily among contemporary jazz, classical and ethnic musics, which often show integration of levels in various degrees of complexity, and multitudes of stylistic idioms. It is in the context of this orientation, then, that I have written this textbook, as a contribution towards a new pedagogical approach, having for its ultimate goal an open and integrated human being, «*a kind of crossroads where things happen*» - to quote C. Lévi-Strauss - rather than a fragmented, perfectly functioning "performance machine".[6]

This textbook is divided into three sections:

I - Counterpoint in two and three voices.
II - Improvisation in the XVI-century Renaissance idiom.
III - Study in motivic metamorphosis.

The first two sections are complementary: the first gives a structural analysis of the elements and processes defining XVI-century counterpoint; the second is a step-by-step practical guide to improvising in that idiom.

The *Counterpoint* is based on the classical pedagogical treatise *Gradus ad Parnassum* by J. Fux, which has for its model the modal counterpoint of Palestrina; but it also introduces newer stylistic concepts, such as major and minor modulations, for which I have relied on A. Schönberg's *Preliminary exercises in counterpoint*. I have therefore tried to combine both modal and major-minor systems, in order to give a wider outlook on the subject. I believe that far-reaching implications for the field of aesthetics can be drawn from the work of J. Gebser: the discovery of perspective in the Renaissance, understood in the context of his theory of "mutations of consciousness", would explain transition from the static modal system, to the dynamic major-minor one. The study of species and modulations in two and three voices is followed by applications. The imitation technique is analyzed in its elemental form and in its two compositional applications: the

[6] Quote from *Myth and meaning* by C. Lévi-Strauss (Schoken Books, New York, 1979).

affonda le radici nel concetto di virtuoso da una parte e genio dall'altra) e le loro creazioni (divenute relitti da museo, facilmente manipolabili da un'industria musicale ultra-inflazionata), contro la creatività viva e spontanea; la discrepanza tra l'estetica di un'élite artistica isolata e quella delle masse (fondata sul più basso comun denominatore), ecc.

Ritengo che alcune soluzioni si possano trovare nella rivitalizzazione della tradizione musicale occidentale attraverso una più equilibrata integrazione di vari livelli ereditati filogeneticamente; l'uso di processi sia irreversibili che reversibili; un concetto flessibile di apertura e integrazione; un concetto professionale altrettanto flessibile, che permetta una vasta gamma di attività nel contesto di "ri-creazione" e spontaneità. Credo che gli ultimi due decenni ci abbiano dimostrato varie sintesi, soprattutto tra jazz *contemporaneo, musiche classiche ed etniche, che forniscono spesso integrazioni di livelli a vari gradi di complessità e una molteplicità di idiomi stilistici. È in tale contesto che ho quindi scritto questo libro, quale contributo a un nuovo approccio pedagogico, avendo come obiettivo finale un essere umano allo stesso tempo aperto e integrato:* «una specie di crocevia dove le cose avvengono» *- per citare C. Lévi-Strauss - piuttosto che una "macchina da concerto" perfettamente funzionante ma frammentaria.*[6]

Il presente libro è suddiviso in tre sezioni:

I - Contrappunto a due e tre voci.
II - Improvvisazione nell'idioma rinascimentale del XVI secolo.
III - Studio sulla metamorfosi del motivo.

Le prime due sezioni sono complementari: la prima fornisce un'analisi strutturale degli elementi e dei processi relativi al contrappunto del XVI secolo; la seconda è una guida pratica e graduale per improvvisare in tale idioma.

Il Contrappunto *è basato sul classico trattato pedagogico* Gradus ad Parnassum *di J. Fux, che ha come modello il contrappunto modale di Palestrina, ma introduce anche concetti stilistici innovatori, come le modulazioni maggiori e minori, per i quali mi sono basato sugli* Esercizi preliminari di contrappunto *di A. Schönberg. Ho cercato quindi di combinare entrambi i sistemi (modale e maggiore-minore), per fornire una più vasta prospettiva dell'argomento. Vaste implicazioni nel campo dell'estetica si possono attingere dal citato lavoro di J. Gebser: la scoperta della prospettiva nel rinascimento, intesa nel contesto della sua teoria sulle "mutazioni della coscienza", spiegherebbe la transizione dal sistema modale statico a quello dinamico (maggiore-minore). Lo studio delle specie e delle modulazioni a due e tre voci è seguito da esemplificazioni. La tecnica dell'imitazione viene analizzata nella sua forma elementare ed è applicata a due modelli di composizione: la forma della fantasia*

[6] *Citazione da* Myth and meaning *di C. Lévi-Strauss (Schoken Books, New York, 1979).*

fantasia form (a structural analysis of *Fantasia n. 38* by Francesco da Milano) and the canon. I have included a separate chapter on modal cadences, which is primarily based on A.T. Merritt's work on XVI-century polyphony.(7)

The *Improvisation* is roughly divided into two sections:

I - **Preliminary and modulatory exercises with melodic and contrapuntal patterns.**
II - **Formal applications through use of variation and imitation techniques.**

The *General considerations* presents an overview of scales and basic fingering patterns. This section is based on work by W. Leavitt, and gives, in my opinion, a universal formula for playing scales by using first and fourth finger extensions in all the positions. Examples of diatonic as well as other types of scales are given.

The melodic exercises have for their basis patterns taken from lute and vihuela literature, whereas the contrapuntal ones employ more abstract patterns based on the species counterpoint. The primary purpose of the melodic exercises is linear development with the support of a simple bass line, defining harmonic functions: I and V in the preliminary exercises, and more complex cadential and modulatory formulae further on. The species improvisation uses only whole notes in the context of modulatory and nonmodulatory *canti firmi*. These exercises are a direct application of the theoretical elaboration on the counterpoint species. The counterpoint patterns in species follow the same outline as the melodic.

The formal application of the patterns introduced in the first part of the *Improvisation* uses two compositional vehicles: variation and imitation techniques. The variation technique is shown in both tonal (Dowland) and modal (Narváez) systems. The exercises in imitation can be used separately and interlocked, to create larger structural schemes, akin to *Motet* or *Fantasia* forms. The further elaboration of the imitation includes various types of techniques, ending with a *Fantasia* which I wrote in a style that synthesizes elements of compositional practices of Francesco da Milano and Luis de Narváez. The first appendix includes systematized cadential patterns by Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland, William Byrd, Alonso de Mudarra and Joachim van den Hove, which can be used as a vehicle for creative processes, or as a glossary. The second appendix introduces simple exercises in improvising canons.

As a final thought, let me emphasize that I view this work as contribution towards creating an open musical universe capable of synthesizing a multitude of coexisting languages.

(7) Refer to *Sixteenth-century polyphony* by A.T. Merritt (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974, p. 92/98).

(un'analisi strutturale della Fantasia n. 38 *di Francesco da Milano) e il canone. Ho inserito un capitolo a parte sulle cadenze modali, basato essenzialmente sul lavoro di A.T. Merritt relativo alla polifonia del XVI secolo.* (7)

*L'*Improvvisazione *è divisa grosso modo in due sezioni:*

*I - **Esercizi preliminari e di modulazione con modelli melodici e di contrappunto.***
*II - **Applicazioni formali attraverso l'uso di tecniche di imitazione e variazione.***

Le Considerazioni generali *presentano modelli fondamentali di diteggiature e di scale. Questa sezione è basata sul lavoro di W. Leavitt, ed offre, a mio avviso, una formula universale per eseguire le scale mediante l'uso delle estensioni del primo e quarto dito in tutte le posizioni. Vengono forniti anche esempi di scale diatoniche e di altre scale.*

Gli esercizi melodici sono tratti, nei loro modelli base, dalla letteratura per liuto e vihuela, mentre quelli contrappuntistici impiegano un maggior numero di modelli astratti basati sulle varie specie di contrappunto. Lo scopo principale degli esercizi melodici è lo sviluppo lineare con il supporto di una semplice linea di basso, atta a definire le funzioni armoniche: I e V negli esercizi preliminari, e successivamente formule cadenzali e di modulazione di maggiore complessità. L'improvvisazione per specie fa uso solamente di semibrevi nel contesto dei canti firmi *modulanti e non. Questi esercizi sono una diretta applicazione dell'elaborazione teoretica sulle specie di contrappunto. I modelli di contrappunto per specie seguono lo stesso schema di quelli melodici.*

*L'applicazione formale dei modelli introdotti nella prima parte dell'*Improvvisazione *si fonda su due veicoli compositivi: le tecniche di variazione e di imitazione. La tecnica di variazione è esposta sia nel sistema tonale (Dowland), sia in quello modale (Narváez). Gli esercizi di imitazione possono essere usati sia separati che concatenati, per creare schemi formali più ampi, affini alle forme del* mottetto *o della* fantasia. *L'ulteriore elaborazione dell'imitazione prevede vari tipi di tecniche, che si concludono con una* Fantasia, *da me composta in uno stile che sintetizza elementi delle pratiche compositive di Francesco da Milano e Luis de Narváez. L'appendice I comprende modelli cadenzali sistematici di Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland, William Byrd, Alonso de Mudarra e Joachim van den Hove: essi possono essere utilizzati per processi creativi o come glossario. L'appendice II comprende invece dei semplici esercizi per improvvisare canoni.*

Come riflessione conclusiva, vorrei sottolineare che questo mio lavoro costituisce un contributo alla creazione di un universo musicale aperto, capace di sintetizzare una molteplicità di linguaggi coesistenti.

(7) Sixteenth-century polyphony *di A.T. Merritt (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974, p. 92/98).*

ACKNOWLEDGEMENTS

My special thanks to Angelo Gilardino, for his persistent help and understanding as a friend and fellow-composer, and to Sharon Wayne for her loving support and great help in bringing this book to life. My gratitude to Alice Rowan for her generous effort in editing the English text.

San Francisco, January 1996 **Dusan Bogdanovic**

RINGRAZIAMENTI

Sono grato in particolare ad Angelo Gilardino, per il suo costante aiuto e la sua comprensione come amico e collega-compositore, e a Sharon Wayne per il suo affettuoso sostegno e il suo valido aiuto nella creazione di questo libro. Ringrazio infine Alice Rowan per la sua approfondita revisione del testo inglese.

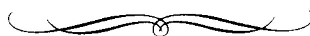
San Francisco, January 1996 ***Dusan Bogdanovic***





INDEX *INDICE*





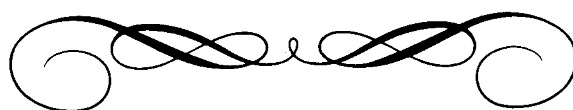


I

COUNTERPOINT FOR GUITAR



CONTRAPPUNTO PER CHITARRA



COUNTERPOINT IN TWO VOICES

INTERVALS

Intervals divide into consonances and dissonancês. Consonances divide into perfect and imperfect. The perfect consonances are: prime (unison), 5th and 8ve; the imperfect are: 3rd and 6th. Dissonances are: minor and major 2nd, 4th, minor and major 7th, and all the diminished and augmented intervals.

The understanding of intervals is based on the overtone series. Since the 8ve and the 5th are the first to appear in the overtone series, their main role in counterpoint (and harmony) is to provide stability and a sense of "harmonic boundary" to the fundamental. According to Schenker,[1] the perfect 5th is considered a "boundary interval", since there is no other consonance beyond it (the 6th being an inversion of the 3rd); the 3rd, on the other hand, is an "interior interval", its harmonic function to the fundamental ambiguous (it does not belong to only one triad), it shows later in the overtone series, and is considered (as its inversion, the 6th) an imperfect consonance. All the other intervals (including the 4th, which is an inversion of the perfect 5th) are considered dissonances.

MODES

For the basis of this study I have chosen modes in their finalized form:

I) Ionian
II) Dorian
III) Phrygian
IV) Lydian
V) Mixolydian
VI) Aeolian

(VII Locrian has traditionally been omitted from use)

Dorian, Mixolydian and Aeolian will sharpen their respective VII degrees in the cadence: C#, F#, G#. Aeolian will also sharpen its VI degree (F#), in the ascending progression of VI-VII-VIII. Lydian and Dorian will often use B♭, primarily to avoid the triton ***(example 1)***.

[1] See *Counterpoint* by H. Schenker (Schirmer, 1987).

CONTRAPPUNTO A DUE VOCI

INTERVALLI

Gli intervalli si dividono in consonanze e dissonanze. Le consonanze si dividono in perfette ed imperfette. Sono consonanze perfette: la 1ª (unisono), la 5ª e l'8ª. Sono consonanze imperfette: la 3ª e la 6ª. Sono dissonanze: la 2ª minore e maggiore, la 4ª, la 7ª minore e maggiore, e tutti gli intervalli diminuiti ed eccedenti.

La comprensione degli intervalli è basata sulla serie degli armonici. Dal momento che l'8ª e la 5ª sono le prime ad apparire nella serie degli armonici, il loro ruolo principale in contrappunto (e armonia) consiste nel conferire stabilità ed un senso di "confine armonico" alla fondamentale. Secondo Schenker,[1] la 5ª giusta è considerata un "intervallo di confine", poiché oltre ad essa non vi è altra consonanza (essendo la 6ª un rivolto della 3ª); la 3ª, d'altra parte, è un "intervallo interno", e la sua funzione armonica nei confronti della fondamentale è ambigua (non appartiene a una sola triade); essa compare più avanti nella serie degli armonici, ed è considerata (come il suo rivolto, la 6ª) una consonanza imperfetta. Tutti gli altri intervalli (compresa la 4ª, che è un rivolto della 5ª giusta) sono considerati dissonanze.

MODI

Come basi di questo studio ho scelto i modi nella loro forma "finalizzata":

I) Ionico
II) Dorico
III) Frigio
IV) Lidio
V) Misolidio
VI) Eolio

(VII Locrio è tradizionalmente omesso)

Il dorico, il misolidio e l'eolio innalzeranno il loro rispettivo VII grado nella cadenza: DO#, FA#, SOL#; l'eolio innalzerà anche il suo VI grado (FA#) nella progressione ascendente di VI-VII-VIII; il lidio e il dorico useranno spesso il SI♭, soprattutto per evitare il tritono **(esempio 1)**.

1

Ionian Dorian Phrygian

Lydian Mixolydian Aeolian

[1] *Vedere* Counterpoint *di H. Schenker (Schirmer, 1987).*

Other uses of accidentals are mostly in the function of shaping the melodic line. I think that one's knowledge of the style and one's musical sensitivity should be the final judge of them. In words of G. Zarlino: «*The natural movements are those made between natural steps of the music, where no sign or accidental step intervenes, and these have more virility than those made by means of accidental steps, marked with the signs # and ♭, which are indeed accidental and somewhat languid*».(2)

Some contemporary writers on the subject, notably H. Schenker and A. Schönberg,(3) have completely discouraged use of modes in counterpoint study in favour of the major and minor keys, since the evolution of Western music irreversibly transformed from modal to tonal thinking (Schenker goes so far as to completely discard any music built on modes as "primitive" or "inferior"). In light of the present global musical perspective, however, modal thinking has not only survived in the guise of ethnic musics, but is widespread in various syntheses and levels of complexity, from contemporary classical to jazz.

MELODIC VOICE LEADING

A) Scalewise passages in Gregorian chant usually go up to seven notes; in polyphony, up to ten.

B) After a skip (leap), proceed with an opposite movement stepwise (or with a skip). It is tolerable to make two (rarely more) skips in the same direction by using the progression prime-5th-8ve, or notes beloging to a triad. The practice of using triad notes, however, belongs to a later period when the concepts of tonality and harmonic functions became crystalized, so it should be used with caution.

C) The arpeggiated chords are to be avoided: they hinder independent voice leading by suggested harmony, and give the impression of accompaniment.

D) Skips (leaps) up to a minor 6th may be used in ascending form; however, the 8ve skip is used discriminately in both directions.

E) All diminished and augmented intervals should be avoided. A royal position in the "Pantheon of evil intervals" is accorded to the augmented 4th or tritone (*SI contra FA, diabolus in musica*). A tritone is to be avoided if reached ***(example 2)***: by a skip *(i)*, or stepwise; if it does not continue (resolve) stepwise in the same direction *(ii)*; if in a group of three (or more) notes resulting in tritone *(iii)*; if in a succession of two major 3rds not resolved by a third 3rd *(iv)*.

(2) See *Istituzioni armoniche* by G. Zarlino, from *Source readings in music history - The renaissance*, selected and annotated by O. Strunk (W.W. Norton & Company, 1965).
(3) See *Preliminary exercises in counterpoint* by A. Schönberg (Faber & Faber Limited, 1982).

Altri usi delle alterazioni sono soprattutto in funzione della forma della linea melodica. Ritengo che la loro scelta dipenda dalla conoscenza dello stile e dalla sensibilità di ognuno. Con le parole di Zarlino: «I movimenti naturali sono quelli compiuti tra gli intervalli naturali della musica, dove non interviene alcun segno o intervallo alterato, e questi hanno maggiore virilità di quelli fatti per mezzo di intervalli alterati, indicati con i segni # e ♭, che sono in verità accidentali e un po' languidi».(2)

Alcuni autori contemporanei, come H. Schenker e A. Schönberg,(3) hanno nettamente scoraggiato l'uso dei modi nello studio del contrappunto a favore delle tonalità maggiori e minori, dal momento che l'evoluzione della musica occidentale ha prodotto una irreversibile trasformazione del pensiero da modale in tonale (Schenker arriva addirittura a scartare del tutto qualsiasi musica costruita sui modi "primitivi" o "inferiori"). Alla luce dell'attuale complessiva visione musicale, comunque, l'impostazione mentale di tipo modale non solo è sopravvissuta sotto forma di musica etnica, ma è assai diffusa in varie sintesi e livelli di complessità, dalla musica classica contemporanea al jazz.

CONDOTTA MELODICA DELLE PARTI

A) I passaggi sotto forma di scala nel canto gregoriano normalmente contengono fino a 7 note, nella polifonia fino a 10.

B) Dopo un salto (intervallo disgiunto) si proceda con un movimento congiunto nella direzione opposta (o con un salto). Sono tollerati due salti (raramente di più) nella stessa direzione tramite l'uso della progressione 1ª - 5ª - 8ª, o di note appartenenti ad una triade. La consuetudine dell'impiego di note della triade, comunque, è propria di un periodo successivo, quando i concetti di tonalità e di funzioni armoniche si sono cristallizzati; perciò tale uso dovrebbe essere prudente.

C) Vanno evitati gli accordi arpeggiati; essi ostacolano una condotta indipendente delle parti suggerendo l'armonia, e danno l'impressione di accompagnamento.
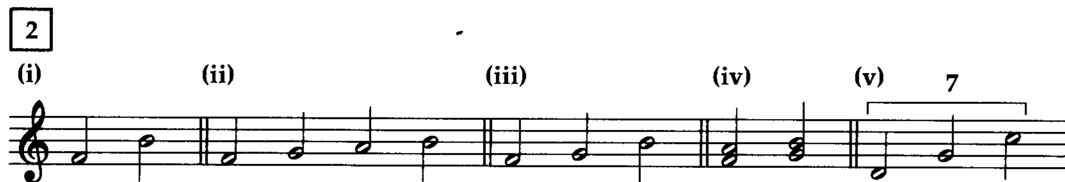
D) I salti (intervalli disgiunti) che conducono ad una 6ª minore possono essere usati in forma ascendente; il salto d'ottava, comunque, è usato a discrezione in entrambe le direzioni.

E) Tutti gli intervalli diminuiti ed eccedenti dovrebbero essere evitati. Una posizione regale nel "Pantheon degli intervalli cattivi" è concessa alla 4ª aumentata o tritono (SI contra FA, diabolus in musica). *Si deve evitare il tritono se raggiunto* **(esempio 2)**: *per salto* **(i)**, *o per grado congiunto; se non continua (risolve) per grado congiunto nella stessa direzione* **(ii)**; *se in un gruppo di tre (o più) note che risultano in tritono* **(iii)**; *se in una successione di due 3ᵉ maggiori non risolte da una terza 3ª* **(iv)**.

(2) *Vedere* Istituzioni armoniche *di G. Zarlino, da* Source readings in music history - The renaissance, *scelte e annotate da O. Strunk (W.W. Norton & Company, 1965).*
(3) *Vedere* Preliminary exercises in counterpoint *di A. Schönberg (Faber & Faber Limited, 1982).*

F) Several skips of permissible intervals in the same direction, but resulting in dissonances (7th, 9th, etc.), are to be avoided - *example 2 (v)*.
G) Sequences are to be avoided.
H) Crossing of voices may be used in exceptional cases, but in general it is to be avoided.

F) Diversi salti di intervalli ammissibili nella medesima direzione, ma risultanti in dissonanze (7ª, 9ª, ecc.), vanno evitati - **esempio 2 (v)**.
G) Vanno evitate le progressioni.
H) L'incrocio delle voci può essere usato in casi eccezionali, ma è generalmente da evitare.

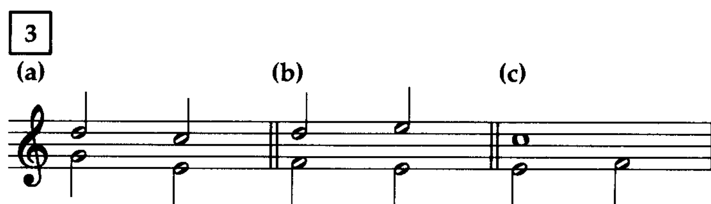


RULES OF MOTION

There are three possible movements of voices: direct (a), contrary (b), oblique (c) - *example 3*.
(a) Direct motion is the movement of voices in the same direction.
(b) Contrary motion is the movement of voices in opposite directions.
(c) In oblique motion, one voice moves while the other remains stationary.

REGOLE PER IL MOTO DELLE PARTI

Ci sono tre possibili movimenti delle voci: retto (a), contrario (b), obliquo (c) - **esempio 3**.
(a) Il moto retto è il movimento delle voci nella stessa direzione.
(b) Il moto contrario è il movimento delle voci in direzioni opposte.
(c) Nel moto obliquo, una voce si muove mentre l'altra rimane ferma.



RULES OF LINEAR VOICE LEADING

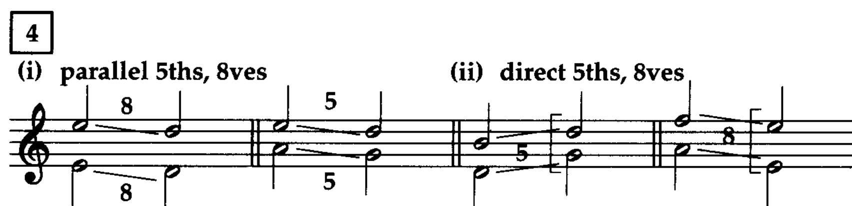
A) From a perfect consonance to a perfect consonance (by contrary or oblique motion).
B) From a perfect consonance to an imperfect consonance (by all three motions).
C) From an imperfect consonance to a perfect consonance (by contrary or oblique motion).
D) From an imperfect consonance to an imperfect consonance (by all three motions).

By avoiding direct motion when moving from perfect or imperfect to perfect consonances, one is avoiding parallel and direct primes, 5ths and 8ves *(example 4)*. Both parallel and direct primes, 5ths and 8ves are forbidden in the two-voice counterpoint. The direct (hidden or concealed) 5ths and 8ves *(example 4-ii)* are brought by direct motion from any other interval. They are, however, used in counterpoint in three or more voices, provided they occur between interior voices, or in only one of the outer voices. Parallel imperfect consonances (3rds, 6ths and 10ths), however, are thoroughly used in both counterpoint and harmony.

REGOLE DI CONDOTTA LINEARE DELLE PARTI

A) Da una consonanza perfetta a una consonanza perfetta (per moto contrario o obliquo).
B) Da una consonanza perfetta a una consonanza imperfetta (mediante tutti e tre i moti).
C) Da una consonanza imperfetta ad una consonanza perfetta (per moto contrario o obliquo).
D) Da una consonanza imperfetta ad una consonanza imperfetta (mediante tutti e tre i moti).

Per evitare il moto retto quando ci si muove da consonanze perfette o imperfette a consonanze perfette, vanno evitate 1ª, 5ª e 8ª parallele e dirette **(esempio 4)**. *Nel contrappunto a due voci sono vietate le 5ᵉ e le 8ᵉ sia parallele che dirette. Le 5ᵉ e 8ᵉ dirette (nascoste o celate)* **(esempio 4-ii)** *sono condotte per moto retto da qualsiasi altro intervallo. Esse, comunque, sono usate nel contrappunto a tre o più voci, a condizione che si trovino tra le voci interne, o in una sola delle voci esterne. Consonanze imperfette parallele (3ª, 6ª e 10ª), comunque, sono normalmente usate sia in contrappunto che in armonia.*



It is interesting to note that the early *organum* practice of doubling (similar to 8ve doubling) involved either 4ths or 5ths. As the concept of mode or key evolved, a parallel movement of 5ths (primes and 8ves) became a clash of "would-be tonal centers", and was therefore avoided. Perfect consonances in their role of "doubling" also became a hindrance to independent voice leading. As Renaissance theorist G. Zarlino says: «*Thus they* (the ancients) *held it as true that whenever one had arrived at perfect consonance one had attained the end and the perfection toward which music tends, and in order not to give the ear too much of this perfection they did not wish it repeated over and over again.*» Direct 5ths and 8ves as well should be completely avoided in the counterpoint in two voices, since they imply parallels by their direct motion.

FIRST SPECIES

The first species is based on a one note to one note proportion (1:1).

A) The beginning of the first species must start with a prime (unison), 5th or 8ve; in the lower voice, only prime or 8ve. According to Fux: «*...The beginning should express perfection and the end relaxation. Since imperfect consonances specifically lack perfection, and cannot express relaxation, the beginning and end must be made up of perfect consonances.*»(4)
B) The intervals one may use in the first species include all perfect and imperfect consonances (also the minor and major 10th), with the exception of prime, which is to be used only at the beginning and/or at the end.
C) All the rules of melodic and linear voice leading are applicable. Note that it is possible to repeat the same note twice (the only way of creating oblique motion in this species), and that intermittent parallel 5ths and 8ves are to be avoided (parallel 5ths and 8ves are easily perceived, even if another interval or harmony is inserted between them) - ***example 5-i***.
D) The first species must end on a prime or 8ve ***(example 5-ii)***. Since the penultimate note of the *cantus firmus* (c.f.) occurs on the II degree, the penultimate note of the counterpoint must occur on the VII degree of the mode. Note that the Dorian, Mixolydian and Aeolian have established a half step between the VII and VIII degrees (equivalent to the leading tone) at their endings (cadences), while the Aeolian has raised its VI degree (F#) in the ascending progression VI-VII-VIII.

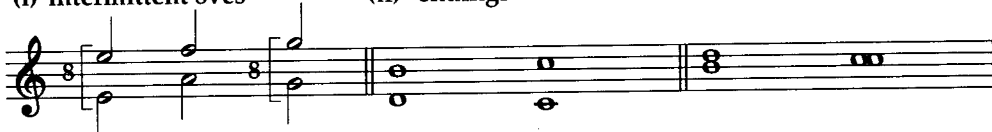
*È interessante notare che l'antica pratica di raddoppio dell'*organum *(simile al raddoppio all'8ª) comprendeva 4ª o 5ª. Allorché si sviluppò il concetto di modo o tonalità, un movimento parallelo di 5ª (1ª e 8ª) divenne un urto tra "possibili centri tonali", e fu pertanto evitato. Anche le consonanze perfette nel loro ruolo di "raddoppio" divennero un ostacolo alla condotta indipendente delle parti. Come dice il teorico del rinascimento G. Zarlino:* «Così essi *(gli antichi)* tennero per vero che, ogni qualvolta si era arrivati alla consonanza perfetta, si era raggiunto il fine e la perfezione verso cui tende la musica, e per non concedere all'orecchio troppa di questa perfezione essi non desideravano si ripetesse più volte.»

Anche le 5ᵉ e le 8ᵉ dirette dovrebbero essere del tutto evitate nel contrappunto a due voci, dal momento che ne implicano di parallele per il loro moto retto.

PRIMA SPECIE

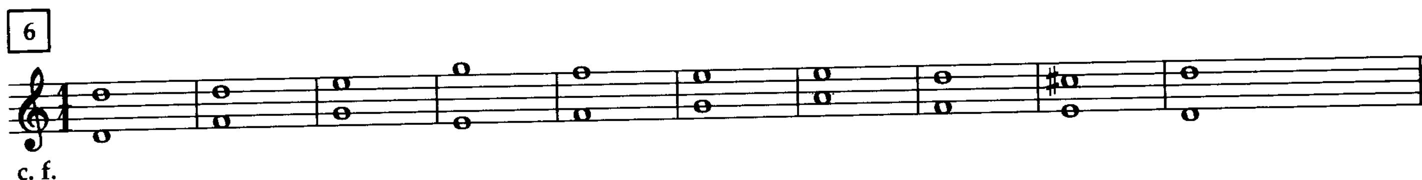
La prima specie è basata sulla proporzione di nota-contro-nota (1:1).
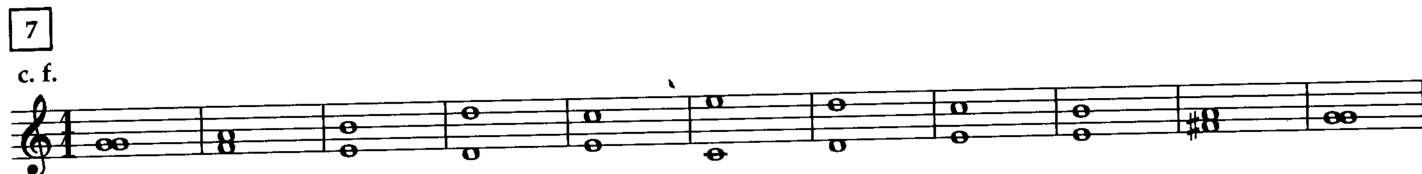
A) L'inizio della prima specie deve partire da una 1ª (unisono), 5ª o 8ª; nella voce inferiore solo 1ª o 8ª. Secondo Fuchs: «...L'inizio dovrebbe esprimere la perfezione, e la fine il rilassamento. Poiché le consonanze imperfette mancano di perfezione, e non possono esprimere il rilassamento, l'inizio e la fine devono essere prodotti tramite consonanze perfette.»(4)
B) Gli intervalli che è possibile usare nella prima specie comprendono tutte le consonanze perfette ed imperfette (anche la 10ª maggiore e minore), ad eccezione della 1ª, che va impiegata solo all'inizio e/o alla fine.
C) Sono applicabili tutte le regole di condotta melodica e lineare della voce. Si noti che è possibile ripetere la stessa nota due volte (il solo modo di produrre un moto obliquo in questa specie), e che 5ᵉ e 8ᵉ intermittenti e parallele devono essere evitate (le 5ᵉ e 8ᵉ parallele sono facilmente percepibili anche se un altro intervallo o armonia viene inserito tra esse) - **esempio 5-i**.
D) La prima specie deve terminare su una 1ª o 8ª **(esempio 5-ii)**. *Poiché la penultima nota del* cantus firmus *(c.f.) càpita sul* II *grado, la penultima nota del contrappunto deve trovarsi sul VII grado del modo. Si noti che nel modo dorico, misolidio ed eolio si è stabilito un semitono tra i gradi VII e VIII (equivalente al tono guida) nelle loro conclusioni (cadenze), mentre nell'eolio è stato innalzato il suo VI grado (FA#) nella progressione ascendente VI-VII-VIII.*



(4) See *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux, translated and edited by A. Mann (W.W. Norton & Company, 1971).

(4) *Vedere* Gradus ad Parnassum *di Johann Joseph Fux, tradotto e curato da A. Mann (W.W. Norton & Company, 1971).*





SECOND SPECIES

The second species is based on a two or three notes to one note proportion (2:1) (3:1).

DUPLE METER

An equal division of a whole note produces two unequally accentuated half notes. The first note is accentuated and is called downbeat (thesis); the second is unaccentuated and called upbeat (arsis). If further divided, every half note produces two quarter notes, following the same stress pattern as above. In the compounded meter of 4/4, however, the first beat assumes the main accent, the third assumes the secondary. The second and fourth beats remain unstressed *(example 8-i)*.(5)

SECONDA SPECIE

La seconda specie è basata su una proporzione di due o tre note contro una (2:1) (3:1).

TEMPO BINARIO

Una divisione in parti uguali di una semibreve produce due minime accentate in modo diverso. La prima nota è accentata ed è chiamata "battere" (tesi); la seconda nota è priva di accento ed è chiamata "levare" (arsi). Se ulteriormente divisa, ogni minima produce due semiminime, seguendo lo stesso modello di accenti di cui sopra. Nel tempo composto di 4/4, comunque, il primo tempo assume l'accento principale, il terzo quello secondario. Il secondo tempo e il quarto restano senza accenti **(esempio 8-i)**.(5)

8

(i) 2/2 4/4 (ii) 3/4 (iii) 6/4 (iv) 3/2

(5) The accent-mark ˊ (thesis or ictus) indicates a stressed syllable (note); the breve U (arsis) indicates an unstressed syllable (note); · indicates secondary stress. It is interesting to note that thesis means strong (stressed) syllable, and arsis means weak (unstressed) only after 1398, whereas the opposite is true before that date.

(5) Il segno di accento ˊ (tesi o ictus) indica una sillaba (nota) accentata; la breve U *(arsi) indica una sillaba (nota) non accentata; · indica un accento secondario. È interessante notare che "tesi" significa sillaba forte (accentata), e "arsi" debole (non accentata) soltanto dopo il 1398, mentre prima di tale data è vero il contrario.*

TRIPLE METER

An equal division of a dotted half note produces three quarter notes. The first note is accentuated, the following two are not *(example 8-ii)*. A dotted whole note can be divided into two metric patterns. 6/4 meter *(iii)* divides into two dotted half notes, of which the first one is stressed. Further subdivision produces six quarter notes, of which the first assumes the main stress, the fourth the secondary. Since 3/2 meter *(iv)* is simply an augmentation of 3/4 meter, it follows the same stress patterns as the latter. In the quarter subdivision of 3/2, the first quarter note assumes the main stress, the third and fifth assume the secondary, and the second, fourth, and sixth remain unstressed.

TEMPO TERNARIO

Una divisione in parti uguali di una minima con punto produce tre semiminime. La prima nota è accentata, le due seguenti no **(esempio 8-ii).** *Una semibreve con punto può essere divisa in due modelli metrici. Il tempo 6/4* **(iii)** *si divide in due minime col punto, la prima delle quali è accentata. Un'ulteriore suddivisione produce sei semiminime, la prima delle quali assume l'accento principale e la quarta quello secondario. Poiché il tempo 3/2* **(iv)** *è semplicemente un aumento del tempo 3/4, segue gli stessi modelli di accento di quest'ultimo. Nella suddivisione in quarti di 3/2, la prima semiminima assume l'accento principale, la terza e la quinta quello secondario, mentre la seconda, la quarta e la sesta non vengono accentate.*

Second species (2:1)

A) The beginning of the second species must start with a prime, 5th or 8ve; in the lower voice only prime or 8ve. It may also start with a half note rest followed by a perfect consonance.

B) The second species uses all perfect and imperfect consonances, including the unison; all minor and major dissonances, including the tritone.

C) In linear voice leading, the first half note must be a consonance; if reached by skip, the second half note must also be a consonance *(example 9-i)*; if, however, it is approached and left by stepwise motion, it may be a dissonance. This dissonance usually has the function of either passing note *(ii)* or lower auxiliary *(iii)*.

D) The most common ending for the upper voice is VI-VII-VIII *(example 10-i)*; for the lower voice, V-VII-VIII *(ii)*, or IV-VII-VIII in Phrygian *(iii)*. It is also possible to use a whole note or a syncopation in the penultimate measure *(iv)*.

Seconda specie (2:1)
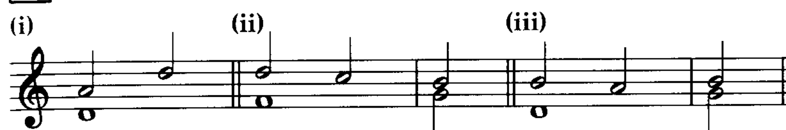
A) L'inizio della seconda specie deve partire da una 1ª, 5ª o 8ª; nella voce inferiore solo 1ª o 8ª. Può anche cominciare con una pausa di una minima seguìta da una consonanza perfetta.

B) La seconda specie usa tutte le consonanze perfette ed imperfette, compreso l'unisono; tutte le dissonanze maggiori e minori, incluso il tritono.

C) Nella condotta lineare delle parti, la prima minima deve essere una consonanza; se raggiunta per salto, anche la seconda minima deve essere una consonanza **(esempio 9-i)**; *comunque, se è raggiunta o lasciata per moto congiunto, può essere una dissonanza. Normalmente, questa dissonanza ha la funzione di nota di passaggio* **(ii)** *o di nota ausiliaria inferiore* **(iii)**.

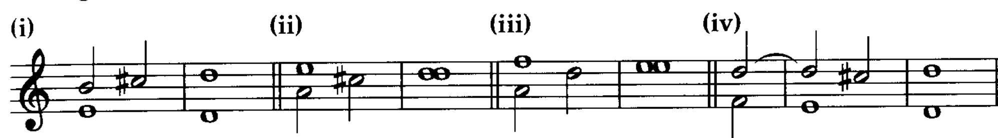
D) La conclusione più comune per la voce inferiore è VI-VII-VIII **(esempio 10-i)**; *per quella inferiore V-VII-VIII* **(ii)**, *o IV-VII-VIII nel modo frigio* **(iii)**. *È anche possibile utilizzare una semibreve o una sincope nella penultima misura* **(iv)**.

9

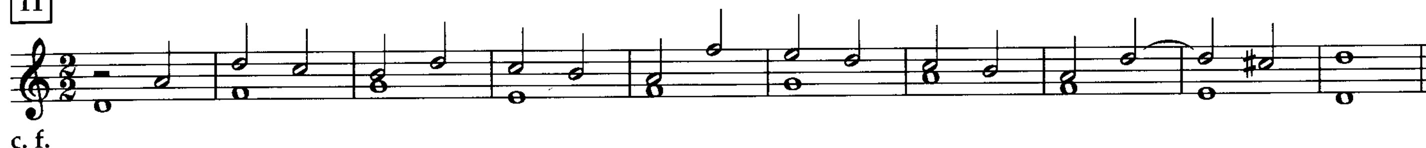


10
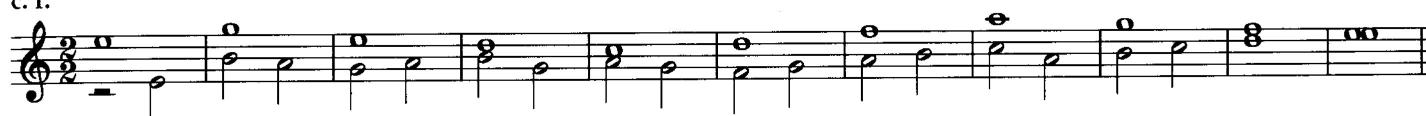
endings



11



12



Second species (3:1)

Both **A** and **B** are the same as in the proportion two to one (2:1).
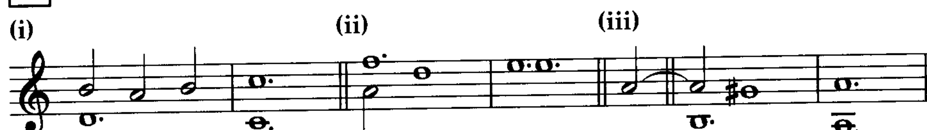
C) In linear voice leading, the first half note must be a consonance; if reached by a skip, the second and/or third half notes must also be consonances; if, however, either is approached and left by stepwise motion, it may be a dissonance (this precludes both second and third half notes being dissonances).
D) The most common ending figures are as follows:

Seconda specie (3:1)
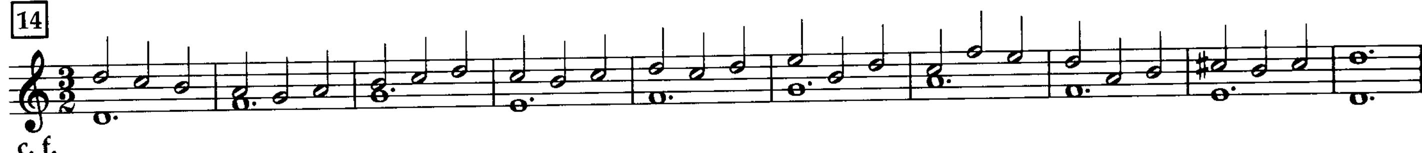
*I punti **A** e **B** sono gli stessi della proporzione di due note contro una (2:1).*

C) *Nella condotta lineare della voce, la prima minima deve essere una consonanza; se raggiunte per salto, anche la seconda e/o terza minima devono essere consonanze; se, tuttavia, è raggiunta o lasciata per moto congiunto, può essere una dissonanza (questo preclude sia alla seconda che alla terza minima di essere dissonanze).*
D) *Le figure conclusive più comuni sono le seguenti:*

13



14



THIRD SPECIES

The third species is based on a four or six notes to one proportion (4:1) (6:1).

TERZA SPECIE

La terza specie è basata su una proporzione di quattro o sei note contro una (4:1) (6:1).

Third species (4:1)

A) The beginning of the third species must start with a prime, 5th or 8ve; in the lower voice, only prime or 8ve. One may not start with a rest in this species.
B) The third species uses all perfect and imperfect consonances, including the unison; all minor and major dissonances, including the tritone.
C) Linear voice leading obeys the following rules *(example 15)*:
(i) The first quarter note must be a consonance.
(ii) All four notes may be consonances.
(iii) The second and fourth quarter notes may be dissonances, if preceeded and followed by consonances.
(iv) The third quarter note is usually a consonance, but if the second and fourth are consonances, it may be a dissonance.

Terza specie (4:1)

A) *L'inizio della terza specie deve partire da una 1ª, 5ª o 8ª; nella voce inferiore, solo 1ª o 8ª. In questa specie non è possibile iniziare con una pausa.*
B) *La terza specie impiega tutte le consonanze perfette ed imperfette, compreso l'unisono; tutte le dissonanze minori e maggiori, incluso il tritono.*
C) *La condotta lineare della voce obbedisce alle seguenti regole* **(esempio 15)***:*
(i) *La prima semiminima deve essere una consonanza.*
(ii) *Tutte e quattro le note possono essere consonanze.*
(iii) *La seconda e quarta semiminima possono essere dissonanze, se precedute o seguite da consonanze.*
(iv) *La terza semiminima è normalmente una consonanza, ma se la seconda e la quarta sono consonanze, può essere una dissonanza.*

15

(ii) c c c c (iii) c d c d (iv) c c d c
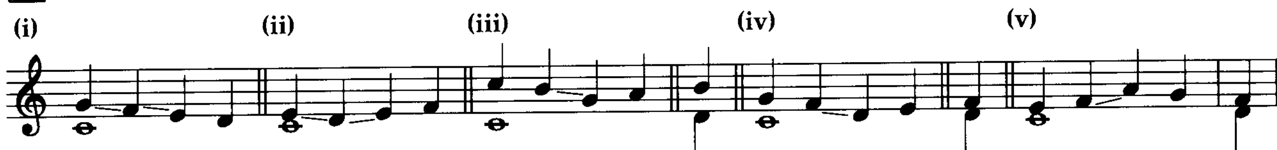
All the other rules of melodic and linear voice leading are applicable. Skips between quarter notes follow general rules of melodic voice leading (for more detail, see *example 17*); dissonances are both introduced and resolved by stepwise motion. In the third species the dissonance has three functions *(example 16)*: *(i)* that of a passing note; *(ii)* that of a

*Sono applicabili tutte le altre regole di condotta melodica e lineare della voce. I salti tra le semiminime seguono le norme generali della condotta melodica della voce (vedere l'***esempio 17***); le dissonanze vengono sia introdotte sia risolte per grado congiunto. Nella terza specie la dissonanza adempie a tre funzioni* **(esempio 16)***:* **(i)** *quella di nota di passaggio;* **(ii)**

lower or upper auxiliary; and *(iii)* that of the *nota cambiata*. The *nota cambiata* ("exchanged note") may be either descending or ascending. In its descending form, the dissonant second quarter note makes a downward skip of a 3rd into either a consonant *(iii)* or dissonant *(iv)* third quarter note, then proceeds by upward stepwise motion to the fourth and fifth notes. In the ascending form *(v)*, the process is simply reversed.

quella di nota ausiliaria inferiore o superiore; **(iii)** *quella di* nota cambiata. *La* nota cambiata *può essere discendente o ascendente. Nella sua forma discendente la seconda semiminima dissonante fa un salto verso il basso di una 3ª ad una terza semiminima consonante* **(iii)** *o dissonante* **(iv)**, *poi procede verso l'alto per grado congiunto ascendente alla quarta e quinta nota. Nella forma ascendente* **(v)**, *il processo è semplicemente rovesciato.*
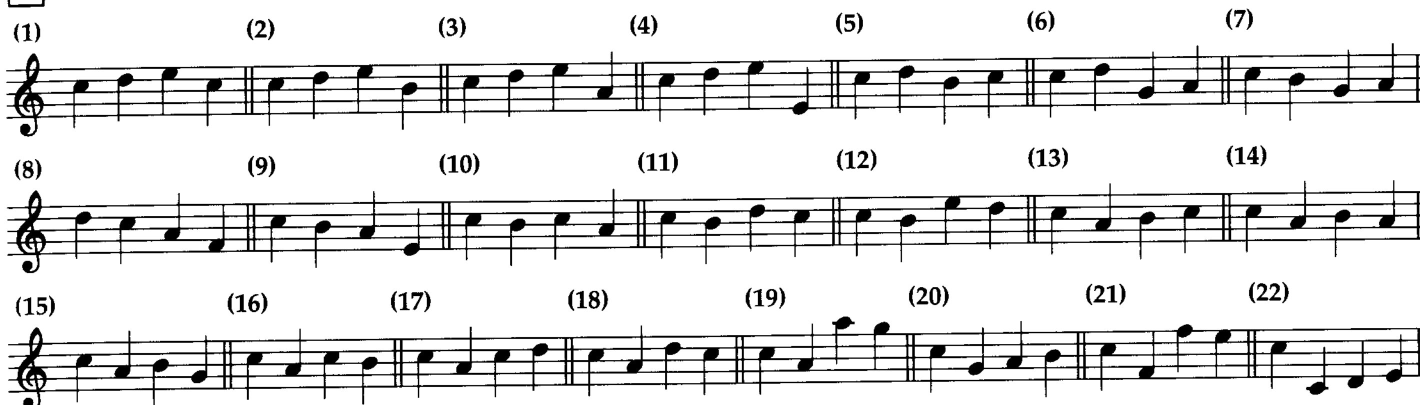
16



I have also included here a number of quarter note figures with skips only pertaining to XVI-century counterpoint.[6] A general rule known as "the high note law" states that all ascending skips from the first to the second quarter note should be avoided, since they create an accent on the upbeat. Even though Fux uses this skip, one should be aware of the rule.

Vedremo ora una serie di semiminime con salti relativi solo al contrappunto del XVI secolo.[6] *Una norma generale nota come "legge della nota acuta" stabilisce che tutti i salti ascendenti dalla prima alla seconda semiminima dovrebbero essere evitati, dal momento che essi creano un accento in levare. Anche se Fux usa questo salto, bisognerebbe essere consapevoli della regola.*
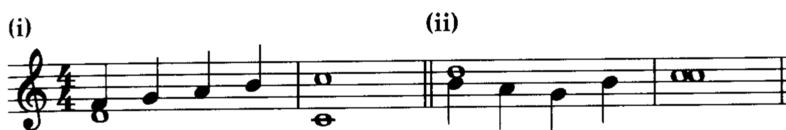
17
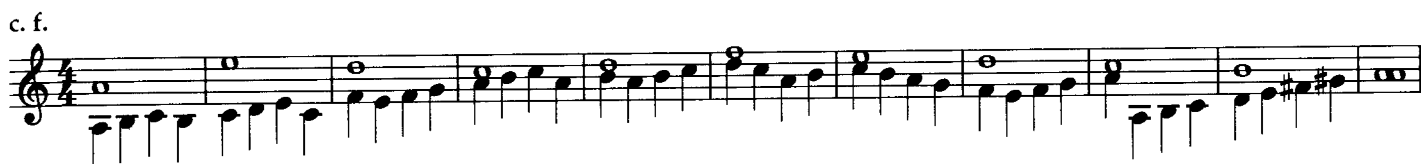


D) The most common ending figures are as follows:

D) Le figure conclusive più comuni sono le seguenti:
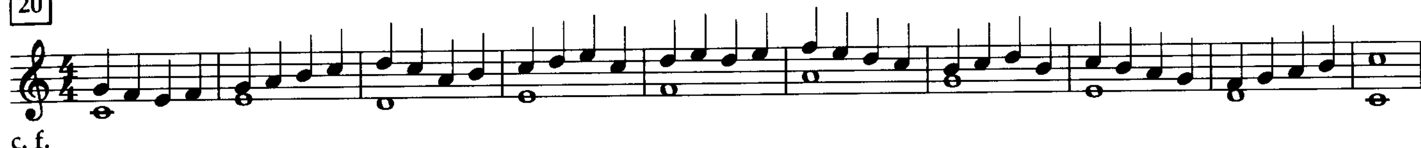
18



19



20



(6) See *Direct approach to counterpoint in sixteenth century style* by Gustave F. Soderlund (F.S. Crofts & Company, New York, 1947).

(6) *Vedere* Direct approach to counterpoint in sixteenth century style *di Gustave F. Soderlund (F.S. Crofts & Company, New York, 1947).*

Third species (6:1)

All the rules that apply to 3/2 meter in the second species are also valid for 3/4 meter in the third.

The 6:1 proportion is used in 3/2 and 6/4 meters. Both **A** and **B** are the same as in the proportion four to one (4:1).

C) Linear voice leading in 3/2 meter obeys the following rules:

(i) The first quarter note must be a consonance; the third and fifth are usually consonances too.

(ii) The second, fourth and sixth may be dissonances, if preceeded and followed by consonances.

(iii) The third and fifth may, on exception, be treated as dissonances, if preceeded and followed by consonances. This should be done with extreme caution, since the placement of dissonances on strong beats can create an impression of a 6/4 meter.

The 6/4 meter, on the other hand, follows the rules of the 3:1 proportion: the first and the fourth quarter notes must be consonances; the second (or third) and the fifth (or sixth) may be dissonances. One should avoid two consecutive dissonances. The *cambiata* deserves special attention: it should be neither begun nor ended on a weak beat. Thus, it can be amply used in 3/2 meter, but not in 6/4.

D) Common ending figures are as follows:

Terza specie (6:1)

Tutte le regole che** si applicano al tempo 3/2 nella **seconda specie sono** valide anche per il tempo 3/4 **nella terza.

*La proporzione 6:1 è usata nei tempi 3/2 e 6/4. I punti **A** e **B** sono gli stessi della proporzione quattro contro uno (4:1).*

C) *La condotta lineare della voce nel tempo 3/2 obbedisce alle seguenti regole:*

(i) *La prima semiminima deve essere una consonanza; anche la terza e la quinta normalmente sono consonanze.*
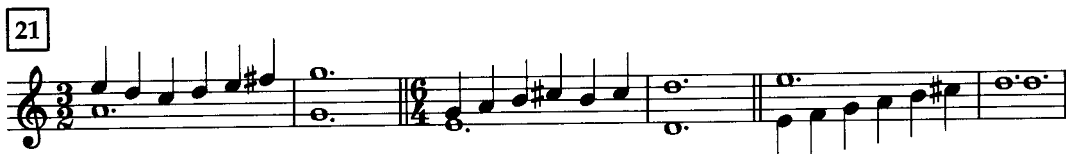
(ii) *La seconda, quarta e sesta semiminima possono essere dissonanze, se precedute e seguite da consonanze.*

(iii) *La terza e la quinta semiminima possono eccezionalmente essere trattate come dissonanze, se precedute e seguite da consonanze. Questo dovrebbe essere fatto con estrema cautela, poiché la collocazione di dissonanze sui tempi forti può dare l'impressione di un tempo di 6/4.*
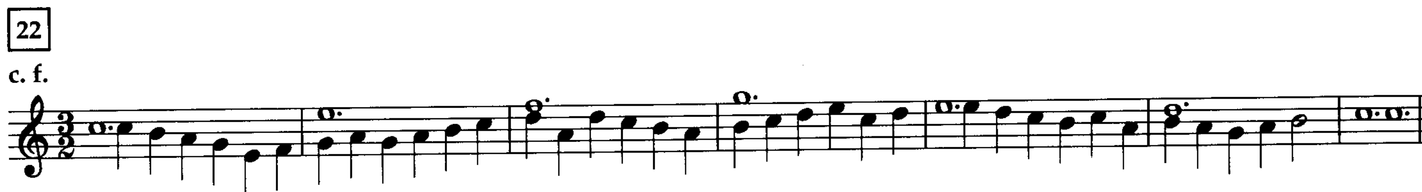
Il tempo 6/4, peraltro, segue le regole della proporzione 3:1; la prima e quarta semiminima devono essere consonanze; la seconda (o terza) e la quinta (o sesta) possono essere dissonanze. Dovrebbero essere evitate due dissonanze consecutive. La nota cambiata *merita una particolare attenzione: non dovrebbe iniziare né terminare su un tempo debole; quindi può essere ampiamente usata nel tempo 3/2, ma non in 6/4.*

D) *Ecco alcune figure conclusive comuni:*

21



22



FOURTH SPECIES

The fourth species, also known as syncopation or ligature, is based on a two or three notes to one note proportion (2:1) (3:1), but the upbeat (unaccented half note) is tied to the next downbeat (accented half note).

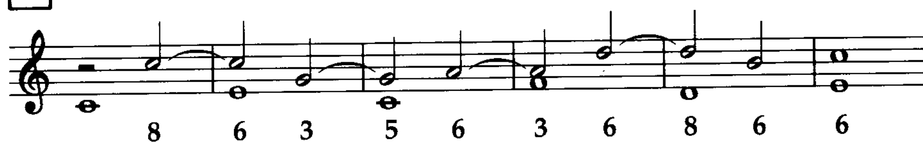
C) In linear voice leading, the upbeat half note must always be a consonance; the downbeat half note, which may be either, if consonant *(example 23)* may move by a skip; if dissonant *(example 24)* it must move by downward stepwise motion to the next consonance.

QUARTA SPECIE

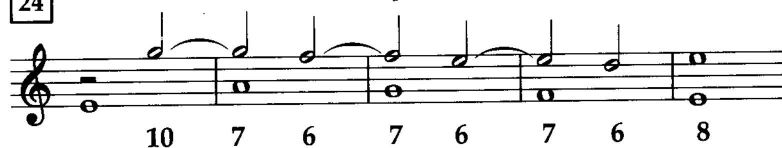
La quarta specie, nota anche come sincope o legatura, è basata su una proporzione di due o tre note contro una (2:1) (3:1), ma il levare (minima non accentata) è legato al battere seguente (minima accentata).

C) *Nella condotta lineare della voce, la minima in levare deve essere sempre una consonanza; la minima in battere, che può essere sia consonanza che dissonanza, se consonante* **(esempio 23)** *può muoversi per salto, se dissonante* **(esempio 24)** *deve muoversi per moto discendente e grado congiunto verso la consonanza successiva.*

23
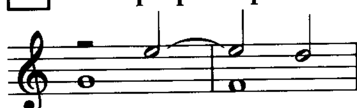


24



The characteristic treatment of dissonance in the fourth species, known as "suspension", involves three steps. ***Example 25*** demonstrates: preparation (a consonance on an unaccented beat), suspension or impact (a dissonance on the accented following beat), and resolution (a consonance on the following unaccented beat, arrived at by downward stepwise motion).

*Il trattamento caratteristico della dissonanza nella quarta specie, noto come "ritardo", comporta tre fasi. L'***esempio 25** *mostra: la preparazione (una consonanza su un tempo non accentato), il ritardo (una dissonanza sul successivo tempo accentato) e la risoluzione (una consonanza sul successivo tempo non accentato raggiunta per moto discendente e per grado congiunto).*
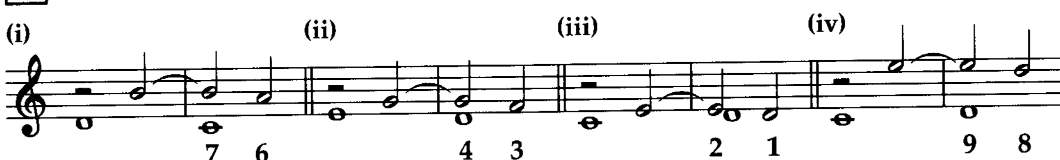
25



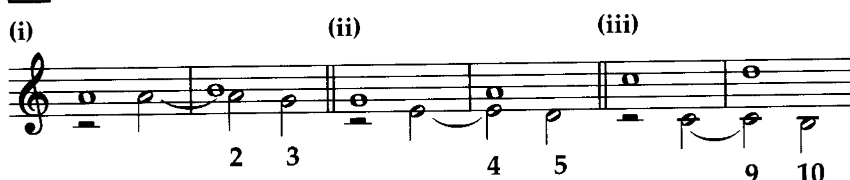
The upper voice suspensions ***(example 26)*** include: *(i)* 7th-6th; *(ii)* 4th-3rd; *(iii)* 2nd-prime; *(iv)* 9th-8ve. The lower voice suspensions ***(example 27)*** include: *(i)* 2nd-3rd; *(ii)* 4th-5th; *(iii)* 9th-10th. The 7th-8ve suspension is forbidden for both voices, as well as intermittent 8ves, 5ths and primes (***example 28-iii***, however, is correct, since attention is focused on the upbeat, which is a 6th).

I ritardi nella voce superiore **(esempio 26)** *comprendono:* **(i)** *7ª-6ª;* **(ii)** *4ª-3ª;* **(iii)** *2ª-1ª;* **(iv)** *9ª-8ª. I ritardi nella voce inferiore* **(esempio 27)** *comprendono:* **(i)** *2ª-3ª;* **(ii)** *4ª-5ª;* **(iii)** *9ª-10ª. Il ritardo di 7ª-8ª è vietato in entrambe le voci, così come 8ª, 5ª e 1ª intermittenti (l'***esempio 28-iii***, comunque, è corretto poiché l'attenzione è focalizzata sul levare, che è una 6ª).*

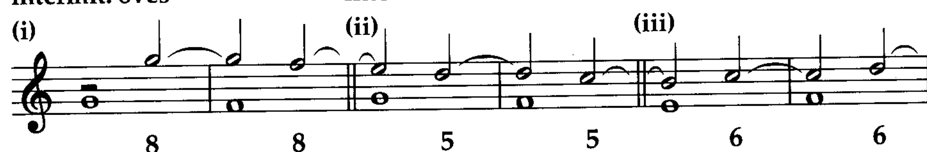
26



27



28
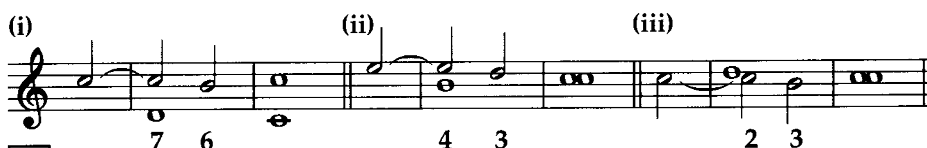


D) The usual ending for the upper voice is 7th-6th, or possibly 4th-3rd, if the leading tone is in the *c.f.*, and 2nd-3rd for the lower voice ***(example 29)***.

NOTE: it is possible to interrupt the ligatures if there is no other solution or if it is musically justified.
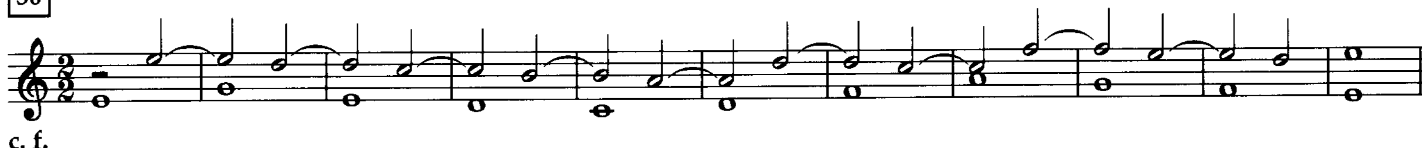
D) *La normale conclusione per la voce superiore è 7^a-6^a, o possibilmente 4^a-3^a, se il tono guida è nel* c.f., *e 2^a-3^a per la voce inferiore* **(esempio 29).**

N.B. - È possibile interrompere le legature se non c'è altra soluzione o se è musicalmente giustificato.

29
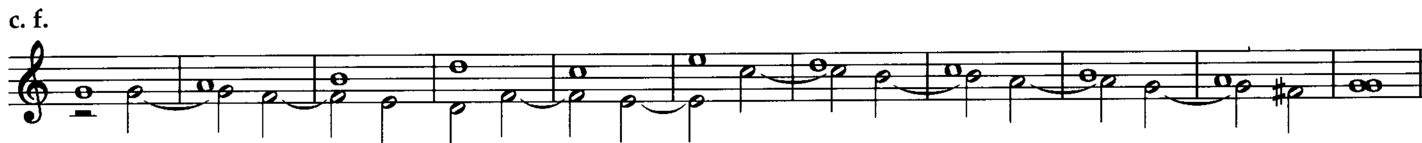


30



31

c. f.



Fourth species (3:1)

Both **A** and **B** are the same as in the proportion 2:1.

C) In linear voice leading the third half note must be consonant; the first half note may be either consonant or dissonant; if it is a consonance, it may move by a skip; if a dissonance, it must move by downwards stepwise motion to the next consonance. The same rule applies to the second half note.

D) Ending figures are the same as in the SECOND SPECIES (3:1).

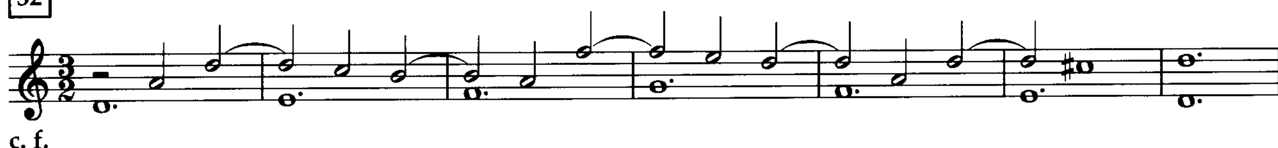
Quarta specie (3:1)

*I punti **A** e **B** sono gli stessi della proporzione 2:1.*

C) *Nella condotta lineare della voce la terza minima deve essere consonante; la prima minima può essere consonante o dissonante; se è una consonanza si può muovere per salto; se è una dissonanza bisogna che si muova per moto discendente a grado congiunto verso la consonanza successiva. La stessa norma si applica alla seconda metà.*

D) *Le figure conclusive sono le stesse della SECONDA SPECIE (3:1).*

32



FIFTH SPECIES

The fifth species, also known as *floridus*, uses all the proportions (species) so far elaborated on 1:1, 2:1, 4:1, including 3:1 and 6:1 in triple time, and an additional 8:1 proportion. The note values thus used in *floridus* are: double whole note, whole note, dotted whole note, half note and dotted half note, quarter note and eighth note.

A) The beginning in the upper voice requires, as in all the other species, any of the perfect conso-

QUINTA SPECIE

La quinta specie, nota anche come floridus *("fiorito"), usa tutte le proporzioni (specie) sinora sviluppate in 1:1, 2:1, 4:1, comprese le 3:1 e 6:1 in tempo ternario, e una proporzione aggiuntiva 8:1. I valori quindi usati nel* floridus *sono: breve, semibreve, semibreve con punto, minima e minima con punto, semiminima e croma.*

A) *L'inizio nella voce superiore richiede, come in tutte le altre specie, una qualsiasi tra le consonan-*

nances; in the lower, prime and 8ve. In general, melody starts with longer note values (the beginning and the end may start with the double whole note in 4/2 meter), then proceeds to shorter, and eventually returns to longer ones. All rests longer than the quarter may be used in the beginning.

B) *Floridus* uses all perfect and imperfect consonances (including the unison), all minor and major dissonances (including the tritone).

C) All the general rules for linear voice leading are applicable; however, because of the complex nature of *floridus*, some already mentioned rules, as well as additional ones, need to be taken into account:

(i) Sequences are rare, and are to be avoided.

(ii) In general, skips with longer note values are more advisable than shorter ones. In ***examples 33/34,*** I have enumerated various half and quarter note skips in use in XVI-century counterpoint.[7]

ze perfette; in quella inferiore, 1ª e 8ª. In generale, la melodia inizia con valori più lunghi (l'inizio e la fine possono cominciare con la breve in tempo 4/2), quindi procede a valori più brevi, e ritorna eventualmente ai valori più lunghi. All'inizio possono essere impiegate tutte le pause superiori a quella di semiminima.
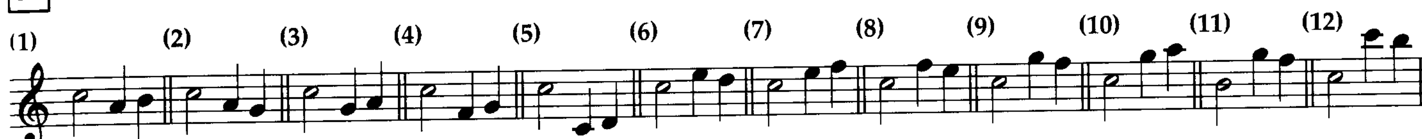
B) *Il* floridus *usa tutte le consonanze perfette ed imperfette (compreso l'unisono), e tutte le dissonanze minori e maggiori (compreso il tritono).*

C) *Sono applicabili tutte le norme generali per la condotta lineare della voce; tuttavia, a causa della complessa natura del* floridus, *alcune delle regole già menzionate (come quelle addizionali) vanno tenute in considerazione:*

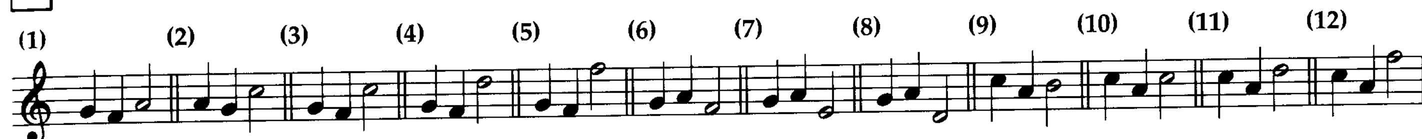
(i) *Le progressioni sono rare, e vanno evitate.*

(ii) *In generale, i salti con note di valore più lungo sono più consigliabili di quelli con valori brevi. Negli* **esempi 33/34** *troverete vari salti di minime e semiminime usate nel contrappunto del XVI secolo.*[7]

33



34
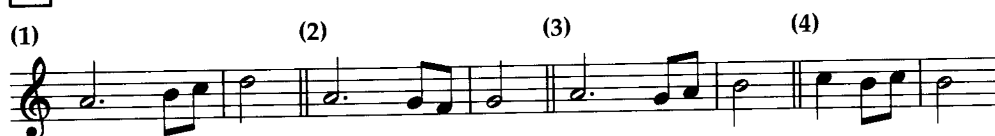


(iii) Quarter note passages usually do not go beyond ten notes.

(iv) The eighth note is mostly used in pairs, on the weak (unaccented) beat (in 4/2 meter, on the second halves of both strong and weak beats). The eighth note pairs ***(example 35)*** are used as either *(1)* passing note or *(2, 3)* lower auxiliaries; eighth notes as upper auxiliaries are rarely used *(4)*. Note that quarter notes are used as both lower and upper auxiliaries, half notes only as lower.

(iii) *Di solito, i passaggi in semiminime non vanno oltre le dieci note.*

(iv) *Le crome sono usate per lo più a coppie sul tempo debole (non accentato); nel tempo 4/2 sulle seconde metà, sia del tempo forte, sia del tempo debole. Le coppie di crome* **(esempio 35)** *sono impiegate come note di passaggio* **(1)** *o come ausiliarie inferiori* **(2, 3)**, *e sono raramente usate come note ausiliarie superiori* **(4)**. *Si noti che le semiminime vengono usate sia come ausiliari inferiori che superiori, le minime solo come inferiori.*

35



(v) Pairs or smaller groups of quarter notes usually occur on weaker beats, after half notes, dotted half notes or rests. Both ascending and descending quarter note passages may start on the weak (unaccented) beat, but it is more typical for the ascending than for the descending to start on the strong beat.

(v) *Coppie o gruppi più ristretti di semiminime si trovano normalmente sui tempi deboli, dopo minime, minime col punto o pause. I passaggi in quarti in semiminime, sia ascendenti che discendenti, possono iniziare sul tempo debole (non accentato), ma è tipico sia per l'ascesa che per la discesa cominciare sul tempo forte.*

[7] See *Direct approach to counterpoint in sixteenth century style* by Gustave F. Soderlund (F.S. Crofts & Company, New York, 1947).

[7] *Vedere* Direct approach to counterpoint in sixteenth century style *di Gustave F. Soderlund (F.S. Crofts & Company, New York, 1947).*
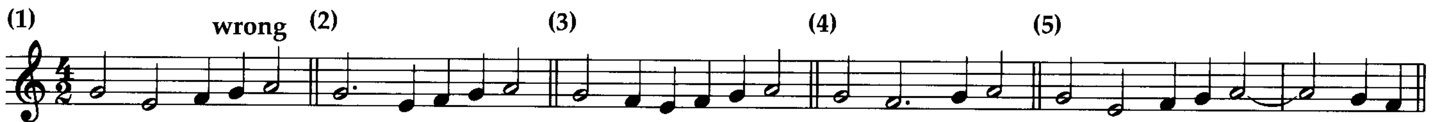
(vi) The dactyl rhythm is often used, but the anapest is generally forbidden. However, if the anapest is combined with other figures *(example 36)*, it loses its characteristic pattern and is easily used.
(vii) The culminating note of the melodic line should be at least a half note and on an accented beat.

(viii) Syncopation (ligature, tie) of whole and half notes is possible with notes of the same value, and with longer notes tied to notes of half their value (including half note with a quarter). The syncopation of quarter or eighth notes is forbidden, since it would create a disturbance in the rhythmic flow.
(ix) In *example 37* I have shown several typical variants of the usual resolution of suspensions. The suspension is interrupted, and *(1, 2)* a smaller consonant note is inserted between the suspension and its resolution; *(3)* a pair of eighth notes is inserted as lower auxiliaries, and *(4)* a quarter note anticipation. Note that anticipation is only used in descending quarter notes.

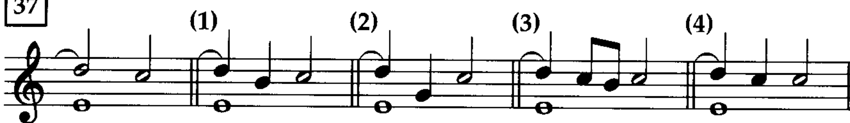
(vi) *Il ritmo dattilico è usato spesso, ma il ritmo anapestico è generalmente vietato. Se, tuttavia, l'anapesto è combinato con altre figure* **(esempio 36)**, *perde il suo modello caratteristico ed è normalmente impiegato.*
(vii) *La nota culminante della linea melodica dovrebbe essere almeno una minima e trovarsi su un tempo accentato.*

(viii) *La sincope (legatura) di una semibreve e di una minima è possibile con note dello stesso valore e con note più lunghe legate alla metà del loro valore (compresa una minima con una semiminima). La sincope di semiminime e crome è vietata poiché produrrebbe un disturbo nel flusso ritmico.*
(ix) *Nell'***esempio 37** *ho indicato diverse varianti tipiche della normale risoluzione dei ritardi. Il ritardo è interrotto e* **(1, 2)** *una nota consonante più breve è inserita tra il ritardo e la sua risoluzione;* **(3)** *una coppia di crome è inserita come ausiliarie inferiori, e* **(4)** *un'anticipazione di una semiminima. Si noti che l'anticipazione è usata soltanto in semiminime discendenti.*

36
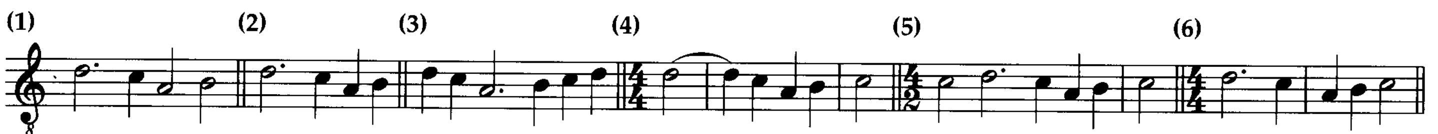


37



(x) The *nota cambiata (example 38)* may be placed on any beat in 4/2 and 3/2 meters; in 4/4, however, it may be placed only on the strong (accented) beat. Here are some common forms of the *cambiata* in *floridus*:

(x) *La* nota cambiata **(esempio 38)** *può essere collocata su qualsiasi tempo in 4/2 e 3/2; in 4/4, tuttavia, può essere posta solo sul tempo forte (accentato). Ecco alcune forme comuni di* nota cambiata *nel* floridus*:*
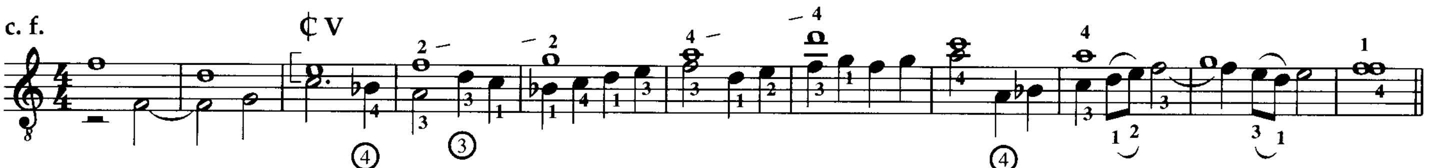
38



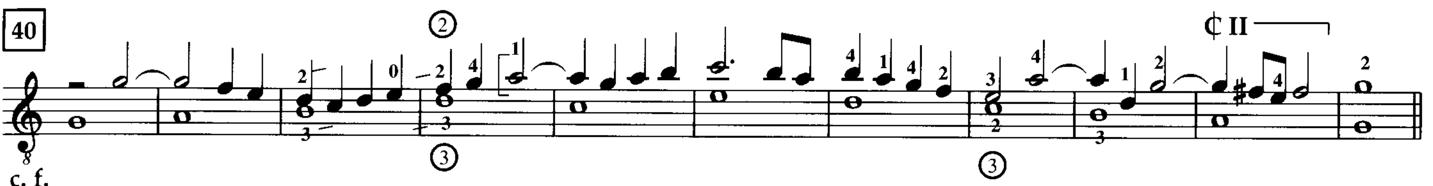
D) Various of the ending formulas shown so far may be used in *floridus*.

D) Varie formule di chiusura sinora indicate possono essere usate nel floridus.

39



40



MODULATION

As the scale, triad and tonality became cornerstones of XVI-century Renaissance and Baroque musical aesthetics, the melodic refinement of modes was sacrificed for the harmonic richness of the major-minor system (Lydian and Mixolydian became major; Dorian became minor; Phrygian was retained as a half-cadence in minor- IV_6 V#3). A basic harmonic unit-triad was created within a harmonic reference system-tonality, transposable onto any note of the semitone-divided octave. Thus, an autonomous coherent system evolved where modulation was not only a compositional tool of contrast but a fulfilment of newly acquired potentialities.

Since the scope of this textbook is limited to XVI-century counterpoint, I will only elaborate on the diatonic modulation involving closest related keys. In major, they are: II (supertonic), III (mediant), IV (subdominant), V (dominant) and VI (submediant) degrees; in minor: III, IV, V, VI and VII (subtonic) degrees. In other words, the diatonic modulation involves only tonal degrees (I, IV, V), and their relative major and minor keys ***(example 41-i/ii)***. Note that the VII in major, and II in minor, have not been used because they both produce a diminished triad.

MODULAZIONE

Da quando la scala, la triade e la tonalità sono diventate pietre angolari dell'estetica musicale del rinascimento e del barocco (XVI secolo), la raffinatezza melodica dei modi è stata sacrificata a favore della ricchezza armonica dei sistemi maggiore-minore (lidio e misolidio divennero maggiore, dorico divenne minore, frigio venne mantenuto come una semicadenza in minore IV_6 V#3). Un'unità-triade armonica di base fu creata entro un sistema-tonalità di riferimento armonico, trasponibile a qualsiasi nota dell'ottava divisa in semitoni. Si sviluppò quindi un sistema coerente ed autonomo in cui la modulazione fu non soltanto uno strumento compositivo di contrasto ma una realizzazione di potenzialità appena acquisite.

Dal momento che l'àmbito di questo trattato è limitato al contrappunto del XVI secolo, svilupperò soltanto la modulazione diatonica che comprende le tonalità relative più vicine. In maggiore i gradi sono: II (sopratonica), III (mediante), IV (sottodominante), V (dominante) e VI (sopradominante); in minore: III, IV, V, VI e VII (sottotonica). In altre parole, la modulazione diatonica implica solo i gradi tonali (I, IV, V), le tonalità maggiori e loro relative minori **(esempio 41-i/ii)**. *Si noti che il VII in maggiore e il II in minore non sono stati usati poiché entrambi producono una triade diminuita.*

41

MAJOR: C a F d G e — MINOR: a C d F e G

(i) T SD D — (ii) T SD D — (iii)

I VI IV II V III — I III IV VI V VII

C: I G: IV
a: III e: VI
F: V
d: VII

A modulation involves three steps: a) a clear establishment of the initial key; b) a pivot chord, note or zone containing notes (chords) common to both keys;[8] and c) a cadential confirmation of the new key. ***Example 41 (iii)*** demonstrates multifunction of triads (in this case, a C major one). In counterpoint in two voices, harmonic functions are often ambiguous (because of the lack of vertical texture), and the pivot zone may last longer than in three or more voices. As far as the establishment of the new key is concerned, if it lacks a cadence and is of a short duration, it is considered a tonicization (or an intermediate modulation),[9] and not a real modulation.

The following ***examples 42/51*** demonstrate diatonic modulations from both major (C) and minor (a) to their closest related keys, while using the same initial phrase.

*Una modulazione comporta tre fasi: a) una chiara affermazione della tonalità iniziale; b) un accordo, nota o zona-perno contenenti note comuni ad entrambe le tonalità;[8] c) una conferma cadenzale della nuova tonalità. L'***esempio 41 (iii)** *mostra la multifunzionalità delle triadi (in questo caso, una di DO maggiore). Nel contrappunto a due voci, le funzioni armoniche sono spesso ambigue (a causa della mancanza di una tessitura verticale), e la zona-perno può durare più a lungo che in quella a tre o più voci. Per quanto riguarda la conferma della nuova tonalità, se quest'ultima è di breve durata e se manca una cadenza viene considerata una modulazione di passaggio,[9] e non una modulazione reale.*

I prossimi **esempi 42/51** *contengono modulazioni diatoniche sia dal maggiore (DO) che dal minore (LA) alle loro tonalità relative più vicine, usando la medesima frase iniziale.*

(8) In his *Preliminary exercises in counterpoint* (Faber & Faber Limited, 1982), Schönberg uses the expression «neutral zone» to denote pivot zone.
(9) Regarding the difference between tonicization and modulation, refer to *Harmony* by W. Piston (W.W. Norton & Company, 1987).

(8) *Nei suoi* Preliminary exercises in counterpoint *(Faber & Faber Limited, 1982), Schönberg usa l'espressione «zona neutra» per indicare la zona-perno.*
(9) *Riguardo questa differenza, far riferimento a* Harmony *di W. Piston (W.W. Norton & Company, 1987).*

42

C - a

pivot zone

43

C - G

C II

1 0 4 ④ 3 1 3

44

C - e

45

C - f

4 ④

46

C - d

47

a - C

48

a - G

C II

1 4 ④ 3 1 3

49

a - e

C IV

1 3 4 1 3

50

a - F

51

a - d

TREATMENT OF UNPREPARED DISSONANCE ON THE STRONG BEAT

In the tightly controlled flow of consonances and dissonances of XVI-century counterpoint, the dissonance is usually prepared and limited to the metrically weak part of the measure. See: SECOND SPECIES (c), page 17; THIRD SPECIES (c), page 18; FOURTH SPECIES (c), page 22; FIFTH SPECIES (ix, x), page 24. There are, however, some cases in which dissonance is used on the strong beat, without preparation, or both.

Three main types of dissonance used on the strong beat are *(example 52)*:

(a) Suspension.
(b) Prepared (unprepared) appoggiatura.
(c) Passing note on the strong beat.

ESECUZIONE DELLA DISSONANZA NON PREPARATA SUL TEMPO FORTE

Nel flusso ben controllato di consonanze e dissonanze del contrappunto del XVI secolo, la dissonanza è normalmente preparata e limitata alla parte metricamente debole della misura. Vedere: SECONDA SPECIE (c), pagina 17; TERZA SPECIE (c), pagina 18; QUARTA SPECIE (c), pagina 22; QUINTA SPECIE (ix/x), pagina 24. Vi sono comunque alcuni casi in cui la dissonanza è impiegata sul tempo forte, o senza preparazione, o in entrambi i modi.

I tre tipi principali di dissonanza usate sul tempo forte sono **(esempio 52)***:*

(a) *Ritardo.*
(b) *Appoggiatura preparata (non preparata).*
(c) *Nota di passaggio sul tempo forte.*

52

(a) (b) (c)

4 - 3 4 - 3

The passing note on the strong beat is usually used in smaller note values (8th or 16th notes), most often against syncopation in the cadential formula (commonly used intervals are: 2-1, 7-8, 4-3). Even though it comes on the beat, this beat is usually metrically weak in a larger context. As a result of this, the passing note is deemphasized *(examples 53/54)*.

La nota di passaggio sul tempo forte è usata normalmente in valori più brevi (crome e semicrome), molto spesso contro una sincope in formula cadenzale (gli intervalli comunemente usati sono: 2-1, 7-8, 4-3). Anche se cade sul tempo forte, quest'ultimo è di solito metricamente debole in un contesto più ampio. Ne consegue che la nota di passaggio non è enfatizzata **(esempi 53/54)**.

53

(i) 2 - 1

G.P. DA PALESTRINA

(ii) 7- 8

G.P. DA PALESTRINA

(iii) 7 - 8

O. DI LASSO

(iv) 4-3

L. MARENZIO

54

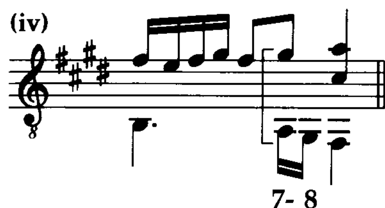
(i) 2 - 1

(ii) 4 - 3
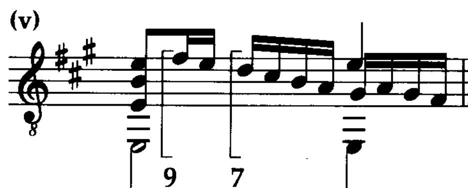
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 30

(iii) 7 - 8

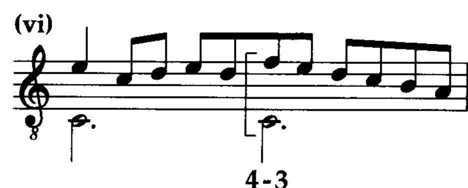
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 38



J. DOWLAND,
Queen Elizabeth's Galliard



L. DE NARVÁEZ,
Baxa de contrapunto

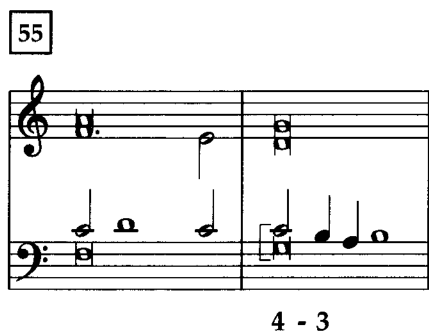


L. DE NARVÁEZ,
Diferencias sobre "Guárdame las vacas"

The prepared (unprepared) appoggiatura, on the other hand, is usually bolder, and represents a sort of "emancipated suspension" (the absence of the tie foreshadows the further emancipation of dissonance in the Baroque) ***(examples 55/56)***.
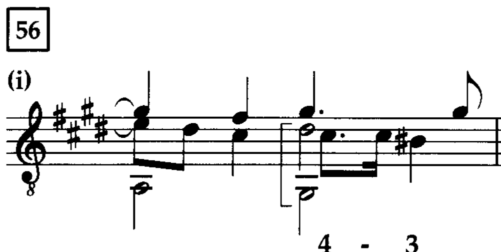
L'appoggiatura preparata (non preparata), invece, è normalmente più netta, e rappresenta una specie di "ritardo emancipato" (l'assenza della legatura prefigura l'ulteriore emancipazione della dissonanza nel barocco) **(esempi 55/56)**.

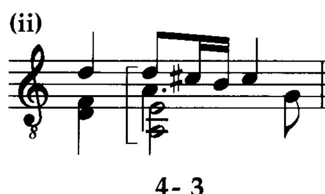
55

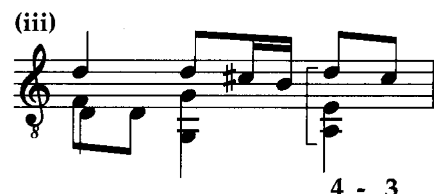


G.P. DA PALESTRINA, O Bone Jesu

56
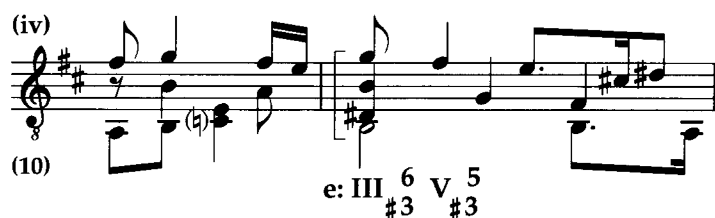






J. DOWLAND, Fantasia n. 1

W. BYRD, Galliard to the First Pavan



FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 27

The treatment of dissonance often indicates more an aspect of style than a general rule of counterpoint, and in instrumental music its use is still freer. I have included here examples from some well-known pieces by Renaissance composers for lute and vihuela.

L'esecuzione della dissonanza spesso indica più un aspetto di stile che una regola generale di contrappunto, e nella musica strumentale è ancora più libera. Gli esempi sopra riportati sono tratti da noti brani per liuto e vihuela di compositori rinascimentali.

(10) Note the interrupted resolution with the appoggiatura in ***example 56 (iv)***, the melodic movement of which creates an augmented triad $III_{\#3}^{6}$ on the downbeat.

(10) *Notare la risoluzione interrotta con l'appoggiatura nell'***esempio 56 (iv)***, il cui movimento melodico crea una triade aumentata $III_{\#3}^{6}$ in battere.*

COUNTERPOINT IN THREE VOICES

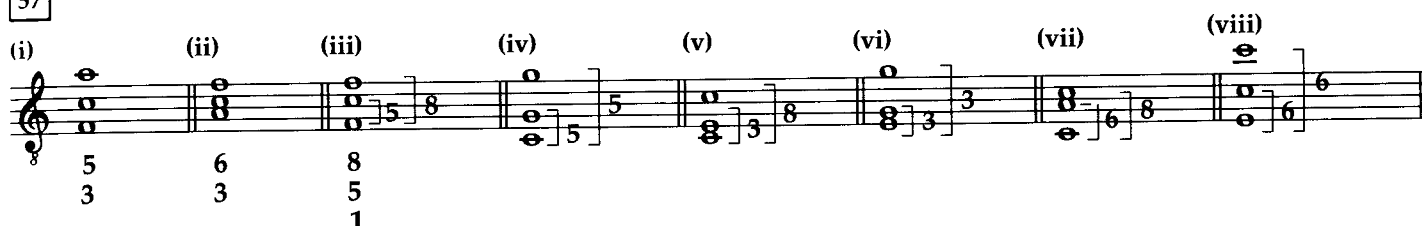
CONTRAPPUNTO A TRE VOCI

RULES OF LINEAR VOICE LEADING

REGOLE DI CONDOTTA LINEARE DELLE PARTI

A) In counterpoint in three voices, the triad may be used either in root position $\binom{5}{3}$ or in its first inversion $\binom{6}{3}$. Although the use of a full triad is always preferable, for the sake of good voice leading, other types of consonant chords are also used and present a variety of possible doublings ***(example 57)***.[11]

A) Nel contrappunto a tre voci, la triade può essere utilizzata in stato fondamentale $\binom{5}{3}$ *o nel suo primo rivolto* $\binom{6}{3}$*. Sebbene l'impiego di una triade completa sia sempre preferibile, per salvaguardare la buona condotta delle parti, si usano anche altri tipi di accordi consonanti, con una varietà di possibili raddoppi* **(esempio 57)**.[11]

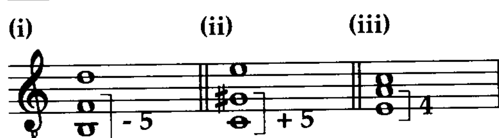


In each case, either the lowest note is doubled or one of the consonant intervals (3rd, 6th, 5th) accompanying it.

In ogni caso, si raddoppia la nota inferiore o uno degli intervalli consonanti (3ª, 6ª, 5ª) che la accompagnano.

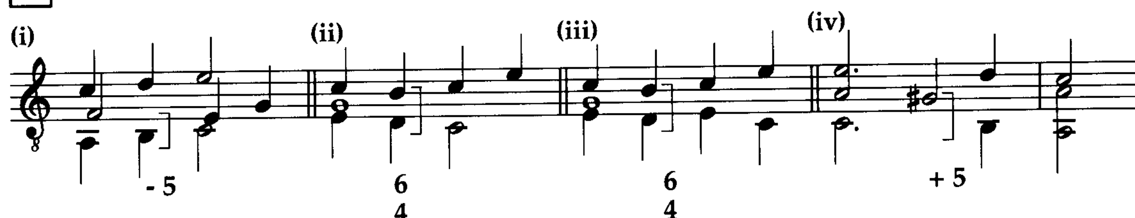
B) Triads may be used on all the degrees of the modes (major and minor scales), with the notable exception of the diminished triad (which can be used only in its first inversion), the augmented triad (in harmonic and melodic minor) and the second inversion of all the triads $\binom{6}{4}$. In the first case ***(example 58)***, the diminished 5th makes the triad into a dissonant one ***(i)***; in the second, so does the augmented 5th ***(ii)***; in the third, the perfect 4th ***(iii)*** does.

B) Le triadi possono essere utilizzate su tutti i gradi dei modi (scale maggiori e minori), con la rilevante eccezione della triade diminuita (che può essere usata soltanto in primo rivolto), della triade aumentata (nell'armonica e melodica minore) e del secondo rivolto di tutte le triadi $\binom{6}{4}$*. Nel primo caso* **(esempio 58)**, *è la 5ª diminuita a rendere la triade dissonante* **(i)**; *nel secondo è la 5ª aumentata* **(ii)**, *nel terzo la 4ª giusta* **(iii)**.



C) If these dissonant intervals (triads), however, are used as passing notes (chords), they may be included: ***example 59 (i-ii)***, ***(iii)*** auxiliaries, ***(iv)*** suspensions.

C) Comunque, se questi intervalli (triadi) dissonanti sono impiegati come note (accordi) di passaggio, possono essere adoperati: **esempio 59 (i-ii)**, **(iii)** *ausiliarie,* **(iv)** *ritardi.*



[11] Older schools of counterpoint consider uses of the triad in both its root position and its first inversion equal, since the concept of harmonic function has not been crystallized yet. See *Gradus ad Parnassum* by J.J. Fux (W.W. Norton & Company, 1971).

[11] *Precedenti scuole di contrappunto considerano equivalenti gli usi della triade sia in stato fondamentale che in primo rivolto, dal momento che il concetto di funzione armonica non si era ancora cristallizzato. Vedere* Gradus ad Parnassum *di J.J. Fux (W.W. Norton & Company, 1971).*

D) As in counterpoint in two voices, the parallel unisons, 5ths and 8ves are forbidden. The direct (hidden) 5ths and 8ves, on the other hand, are much more tolerable in the three-voice counterpoint, expecially if they include only one of the outer voices: ***example 60 (i-ii-iii)***. The direct 8ve ***(iv)***, however, is unacceptable because the resolution note of a suspension should not be led into by direct movement in another voice (the lower voice in this case).

D) *Come avviene nel contrappunto a due voci, le 1ᵉ, 5ᵉ, e 8ᵉ parallele sono vietate. Le 5ᵉ e 8ᵉ dirette (nascoste), invece, nel contrappunto a tre voci vengono maggiormente tollerate, specialmente se comprendono solo una delle voci esterne:* **esempio 60 (i-ii-iii)**. *L'8ª diretta* **(iv)**, *comunque, non è accettabile perché la nota di risoluzione di un ritardo non dovrebbe essere condotta per moto retto a un'altra voce (in questo caso quella inferiore).*

60

(i) 5 (ii) 5 (iii) 8 (iv) 8

FIRST SPECIES

PRIMA SPECIE

The beginning of the first species may start with a full triad or a doubled tonic (in 8ve or unison) with either the 5th or 3rd. The cadence usually ends with V-I, VII_6-I, or in the case of the Phrygian mode, with VII-I (# 3) or VII_6-I (# 3) ***(example 61)***.

L'inizio della prima specie può partire con una triade completa o con una tonica raddoppiata (all'8ª o all'unisono), oppure con la 5ª o con la 3ª. La cadenza normalmente termina con V-I, VII_6-I, o, nel caso del modo frigio, con VII-I (# 3) o VII_6-I (# 3) **(esempio 61)**.

61

(i) V I (ii) VII 6 I (iii) VII 6 I♯3 (iv) VII I♯ 3

During the course of the exercise, as in the first species of the counterpoint in two voices, one can repeat the same note, but one should be aware of the monotony this repetition can produce.

Durante l'esercizio, come nella prima specie di contrappunto a due voci, è possibile ripetere la stessa nota, ma bisognerebbe essere consapevoli della monotonia che questa ripetizione può produrre.

62

c. f.

63

c. f.

64

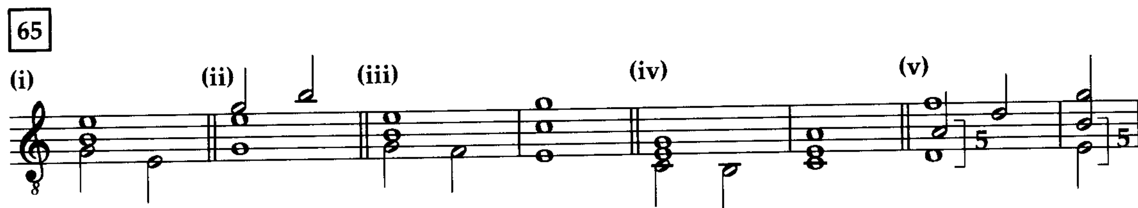
c. f.

SECOND SPECIES

In the second species, two voices consist of whole notes, one of half notes. The first half note is preferably represented by a full triad *(example 65-i)* or, if necessary for good voice leading, by a consonant chord *(ii)* (see *example 57*, on page 29, for possible doublings); the second half note may also be a dissonance, either a passing note *(iii)* or a lower auxiliary *(iv)*.

SECONDA SPECIE

Nella seconda specie, due voci sono semibrevi, e una minima. La prima minima è preferibilmente rappresentata da una triade completa **(esempio 65-i)** *o, se necessario per una buona condotta della voce, da un accordo consonante* **(ii)** *(vedere l'***esempio 57***, a pag. 29, per possibili raddoppi); la seconda minima può anche essere una dissonanza, o una nota di passaggio* **(iii)** *o un'ausiliaria inferiore* **(iv)**.



The beginning of the second species is the same as in the first, except that one can start with a half note rest. All the rules of melodic and linear voice leading are respected. Intermittent 5ths are tolerated in three-voice counterpoint, but intermittent 8ves should be avoided because of their prominence *(example 65-v)*.

For the sake of correct voice leading, the ligature is often used in the cadence. Common ending figures are as follows:

L'inizio della seconda specie è come quello della prima, ma si può partire con una pausa di minima. Sono rispettate tutte le regole di condotta melodica e lineare delle voci. Nel contrappunto a tre voci, le 5e intermittenti sono tollerate, ma le 8e intermittenti dovrebbero essere evitate a causa della loro prevalenza **(esempio 65-v)**.

Per favorire una corretta condotta delle voci, nella cadenza si usa spesso la legatura. Ecco alcune figure conclusive comuni:

66

(i) VII - 6 (ii) V 4 - 3 (iii) Phrygian: VII (V 6) I ♯ 3

(iv) VII (dim 5/3) I ♯ 3 (v) VII V6 I ♯ 3 (vi) V 6 I(♯ 3)

67

¢ V

c. f.

68

¢ V ¢ III

c. f.

69

c. f.

C III

THIRD SPECIES

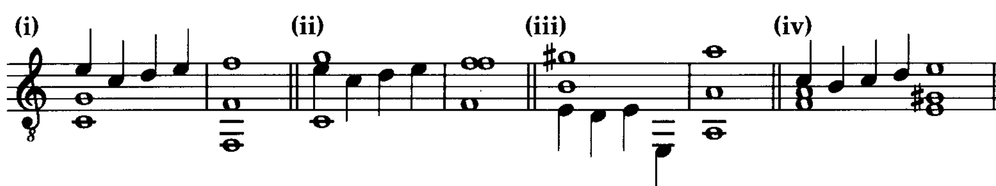
In the third species, while one voice consists of quarter notes, the remaining two may both consist of whole notes, or one of whole, one of half. All the rules pertaining to counterpoint in two voices are applicable. Intermittent 5ths are tolerated; intermittent 8ves are to be avoided, but can occasionally be used on unaccentuated beats or at irregular intervals (the only excuse for permitting use of intermittent 8ves should be a beautiful melodic line, and in that case, they should be given as little prominence as possible).

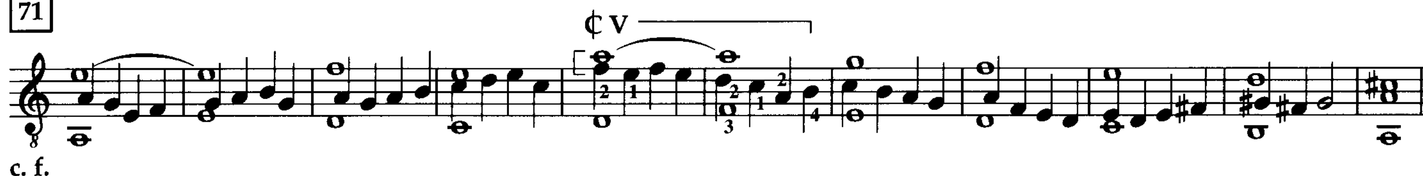
Here are a few examples of the most common ending formulas:

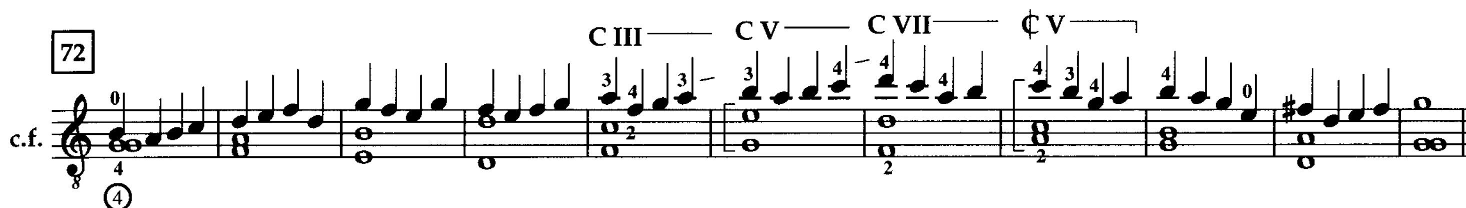
TERZA SPECIE
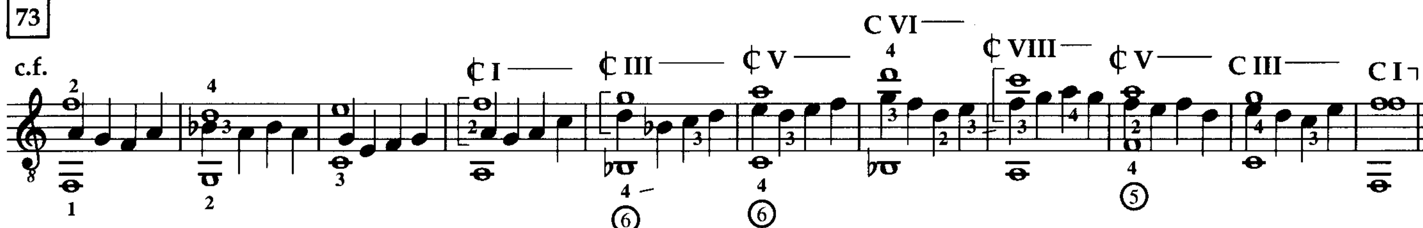
Nella terza specie, mentre una voce è composta di semiminime, le altre due possono essere entrambe di semibrevi, oppure una di semibrevi e una di minime. Sono applicabili tutte le norme relative al contrappunto a due voci. Le 5ᵉ intermittenti sono tollerate; le 8ᵉ intermittenti vanno evitate, ma possono essere usate occasionalmente su tempi non accentati o ad intervalli irregolari (solo una bella linea melodica potrebbe giustificare l'uso di 8ᵉ intermittenti, ed in tal caso si dovrebbe dar loro il minor rilievo possibile).

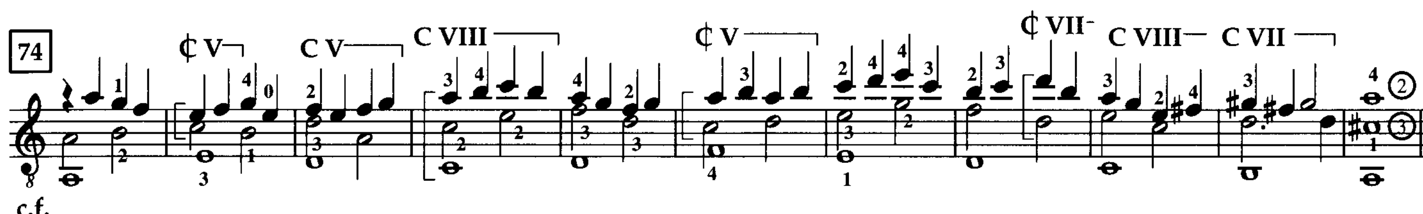
Ecco alcuni esempi delle formule conclusive più comuni:











When using the second variation of the third species (as in ***example 74***), one should take utmost care because the counterpoint involves voice leading on three levels: between whole and half notes, whole and quarter notes, and half and quarter notes.

*Quando si impiega la seconda variazione della terza specie (come nell'***esempio 74***), bisognerebbe prestare la massima attenzione poiché il contrappunto prevede una condotta delle parti su tre livelli: tra semibrevi e minime, semibrevi e semiminime, minime e semiminime.*

FOURTH SPECIES

As in the counterpoint in two voices, the half note on the upbeat (weak beat) has to be a consonance, the second tied half note on the downbeat (strong beat) can either be a consonance or a suspension which is to be resolved into the next consonance by a downward stepwise motion. In the counterpoint in three voices, the third voice in whole notes has to be consonant with both voices in the preparation, as well as with the non syncopated voice in the suspension.

Below are examples of suspension in upper *(example 75)*, middle *(example 76)* and lower *(example 77)* voices.

QUARTA SPECIE

Come nel contrappunto a due voci, la minima in levare (tempo debole) deve essere una consonanza, la seconda minima legata in battere (tempo forte) può essere una consonanza o un ritardo che va risolto nella consonanza successiva mediante un moto contrario per grado disgiunto. Nel contrappunto a tre voci, la terza voce in semibrevi deve essere consonanza con entrambe le voci nella preparazione, come pure con la voce non sincopata nel ritardo.

Vediamo alcuni esempi di ritardi nella voce superiore **(esempio 75)**, *intermedia* **(esempio 76)** *e inferiore* **(esempio 77)***:*

75 (i) 5 / 4 - 3 (ii) 7 - 6 / 3 (iii) 9 - 8 / 3

76 (i) 3 / 2 - 1 (ii) 6 / 4 - 3 (iii) 10 / 7 - 6 (iv) 10 / 9 - 8

77 (i) 9 - 10 / 5 - 6 (ii) 5 - 6 / 2 - 3 (iii) 9 - 10 / 4 - 5

The intermittent 5ths and 8ves are equivalent to parallel 5ths and 8ves and are not used in this species (Fux, however, occasionally uses intermittent 5ths in the fourth species).

When using quarter notes in the third voice in the fourth species (as in ***example 82***), the quarter note on the second beat can either be consonant with the *cantus firmus* ***(example 78-i)***, a passing note ***(ii)***, an auxiliary ***(iii)***, or a note which is a part of the *cambiata (iv/v)*.

Le 5^e e 8^e intermittenti sono equivalenti a 5^e e 8^e parallele, e non vengono usate in questa specie (Fux, comunque, utilizza occasionalmente 5^e intermittenti nella quarta specie).

*Quando nella quarta specie si impiegano semiminime nella terza voce (come nell'***esempio 82***), la semiminima sul secondo tempo può essere consonante con il* cantus firmus **(esempio 78-i)***, o una nota di passaggio* **(ii)***, o una ausiliaria* **(iii)***, oppure una nota che è una parte della* cambiata **(iv/v)**.

78 (i) (ii) (iii) (iv) (v) (desc. camb.) (asc. camb.)

79 c.f. 4 ¢ I 4 1 3 3 4 3 2 2 2 2 2 2

80

C VII

c.f.

81

6 = D

C III

c.f.

82

c.f.

FIFTH SPECIES

The fifth species sums up all the species discussed so far and will be shown in three variants:

A) Two voices in whole notes, one in mixed ***(example 83)***.

B) One in whole notes, one in syncopation, one in mixed ***(example 84)***.

C) One in whole notes, two in mixed ***(example 85)***.

In ***example 83***, I have demonstrated some of the principal uses of dissonance in the fifth species:

1) Passing note.

2) *Cambiata*.

3) Interrupted resolution of a suspension by using an anticipation.

4) Interrupted resolution of a suspension by using an inserted consonant note.

5) Interrupted resolution of a suspension by using a pair of eighth note auxiliaries.

For more information, see pages 23/24 (iv-ix-x).

QUINTA SPECIE

La quinta specie riassume tutte quelle trattate finora ed è qui presentata in tre varianti:

A) *Due voci in semibrevi e una mista* **(esempio 83)**.

B) *Una in semibrevi, una in sincope e una mista* **(esempio 84)**.

C) *Una in semibrevi e due miste* **(esempio 85)**.

*Nell'***esempio 83** *vedremo alcuni dei principali usi della dissonanza nella quinta specie:*

1) *Nota di passaggio.*

2) *Nota cambiata.*

3) *Risoluzione interrotta di un ritardo tramite l'uso di un'anticipazione.*

4) *Risoluzione interrotta di un ritardo mediante l'impiego di una nota consonante inserita.*

5) *Risoluzione interrotta di un ritardo per mezzo di una coppia di crome ausiliarie.*

Vedere anche alle pagine 23/24 (iv/ix/x).

83

(1) (3) C III C V (2) (4) (5) C VIII

c.f.

84

6 = D

C II

(8va)

c.f.

85

c.f.

¢ I

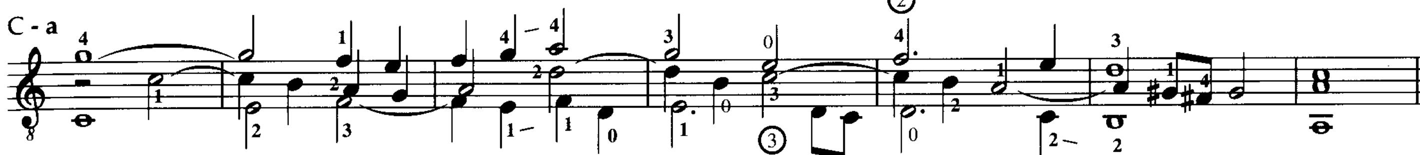
MODULATIONS IN THREE VOICES

The following ***examples 86/95*** are all based on the modulatory examples in two voices previously shown on page 26, and involve only diatonic modulation from (C) major and (a) minor to their closest related keys. Some melodic adjustment of the original two-voice counterpoint was necessary in order to accommodate the more complex structure of the counterpoint in three voices.
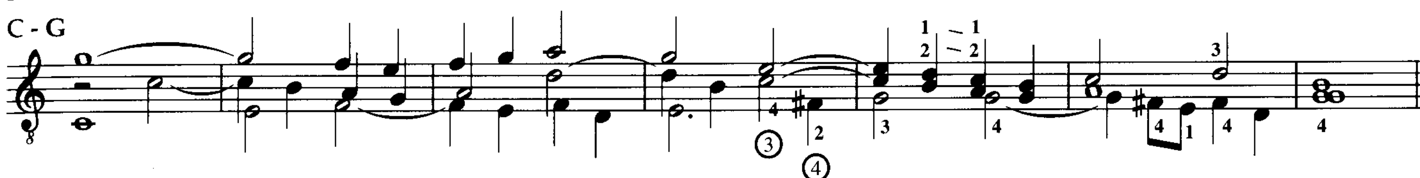
MODULAZIONI A TRE VOCI

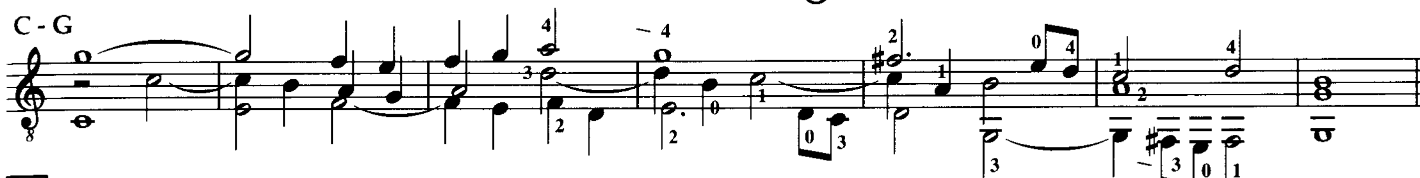
I prossimi **esempi 86/95** *sono tutti basati sulle modulazioni a due voci già presentate a pagina 26, e comprendono soltanto modulazioni diatoniche dal maggiore (DO) e dal minore (LA) alle loro tonalità relative più vicine. È stato necessario qualche aggiustamento melodico rispetto al contrappunto a due voci originale, al fine di adattarlo alla più complessa struttura del contrappunto a tre voci.*

86
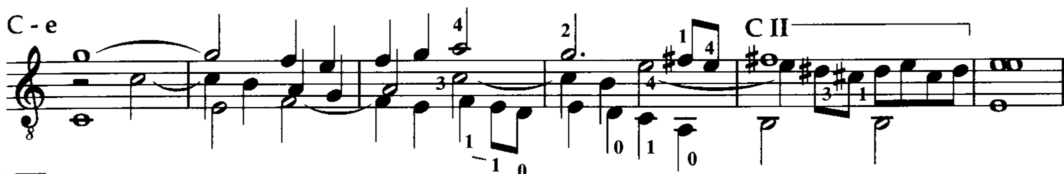


87

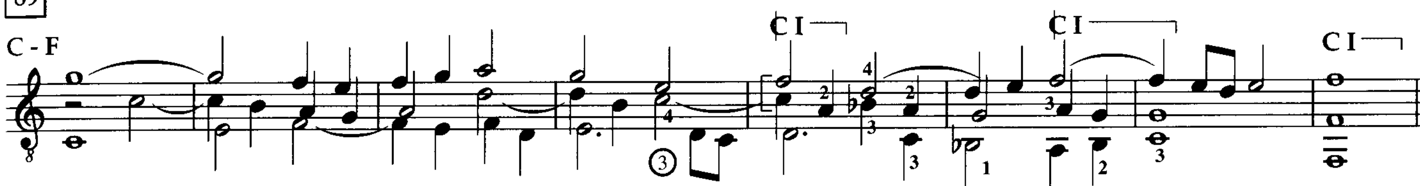




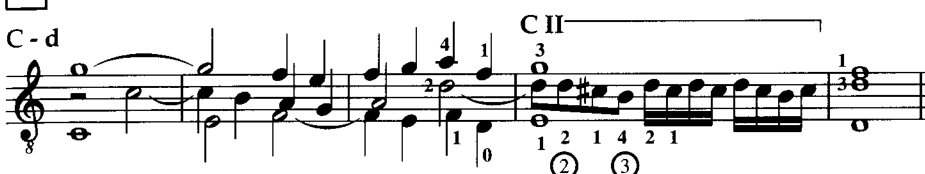
88



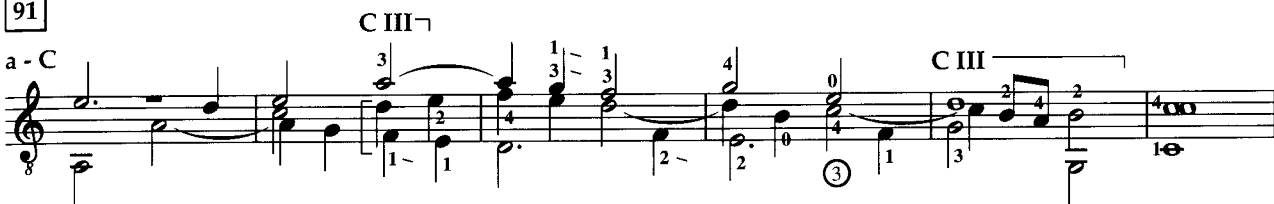
89
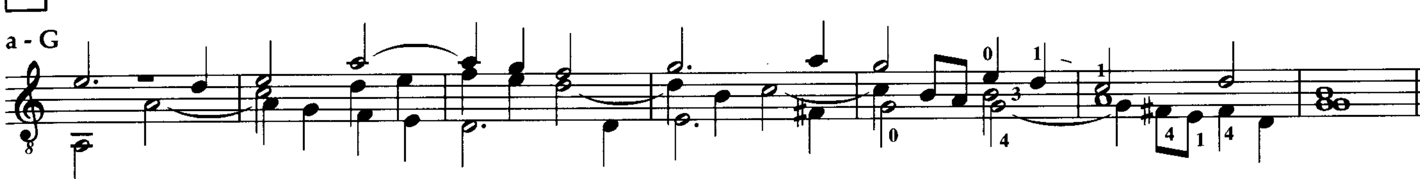


90



91



92



93

a - e

(12)

4 – 4

94

a - F

C I C I C I

95

a - d

C II

IMITATION

The next *example 96* shows the difference of:

A) Simple repetition: an exact replication of a motive in the same voice.
B) Transposition (sequence): a restatement of a motive(13) onto another note of the mode (scale) in the same voice.
C) Imitation: a restatement of a motive in another voice.

96

A) B) C) C II

The three most common classifications of imitations are:

I a) strict(14)	**II** a) natural	**III** a) periodic
b) free	b) artificial	b) canonic

(12) For treatment of unprepared dissonance on the (strong) beat, refer to pages 27/28.

(13) Since the term "theme" is customarily used to denote the theme in the fugue, I have used the term "motive" or "the initial motive" to denote a formal unit used in imitation techniques for building prefugal forms, such as *Ricercar* or *Motet*. It is interesting that G. Zarlino, in his famous *Instituzioni harmoniche*, was the first to note the difference between fugal and other types of imitation. According to him, only entrances at the perfect intervals (unison, 4th, 5th and 8ve) should be considered a fugue; all the other entrances are considered imitation.

(14) In his *Preliminary exercises in counterpoint*, Schönberg makes a distinction between strict, semi-strict and free imitation. The semi-strict includes all imitations which preserve the same rhythm, but not necessarily the same intervals.

IMITAZIONE

Il prossimo **esempio 96** *mostra la differenza tra:*

A) La semplice ripetizione: una replica esatta di un motivo nella stessa voce.
B) La trasposizione (progressione): una riesposizione di un motivo(13) a partire da un'altra nota della scala nella stessa voce.
C) L'imitazione: una riesposizione di un motivo in un'altra voce.

Le tre classificazioni più comuni di imitazioni sono:

I a) rigorosa(14)	*II a) naturale*	*III a) periodica*
b) libera	*b) artificiale*	*b) a canone*

(12) Per la trattazione di una dissonanza non preparata sul tempo forte, vedere alle pagine 27/28.

(13) Poiché il termine "tema" è abitualmente usato per indicare il tema nella fuga, ho usato il termine "motivo" o "il motivo iniziale" per riferirmi ad un'unità formale impiegata nelle tecniche di imitazione per la costruzione di forme precedenti alla fuga, come il ricercare *o il* mottetto. *È interessante il fatto che sia stato G. Zarlino, nelle sue famose* Instituzioni harmoniche, *il primo a notare la differenza tra la fuga ed altri tipi di imitazione. Infatti, secondo Zarlino, solo le entrate ad intervalli perfetti (unisono, 4ª, 5ª e 8ª) dovrebbero essere considerate una fuga; tutte le altre entrate sono considerate un'imitazione.*

(14) Nei suoi Esercizi preliminari di contrappunto, *Schönberg fa una distinzione tra imitazione rigorosa, semirigorosa e libera. La semirigorosa comprende tutte le imitazioni che conservano lo stesso ritmo, ma non necessariamente i medesimi intervalli.*

A strict imitation preserves the rhythm and all the intervals of the motive. The imitation in unison and 8ve *(example 97-i/viii)* is always considered strict; an imitation onto other degrees, of a scale will usually result in some kind of transformation of the initial proportion of intervals, since the modes and major-minor scales are based on particular configurations of interval relationship (note in *example 97-iv* that the intervals of the initial motive have been preserved). Also, from the melodic point of view, the augmentation and diminution could be considered strict imitations, but not from the rhythmic point of view.

All other types of imitation involving melodic and rhythmic alterations, but preserving the basic structure of the motive, are considered free: imitations on II, III (IV degree is an exception in this case), V, VI, VII degrees of a mode (scale); inversion, augmentation, diminution, retrograde, imitation in contrary motion.

The second classification pertains to whether the restatement of the motive (answer) comes after the initial motive has ended: natural imitation; or if the answer comes before the end: artificial imitation (as in canon or stretto).

Periodic imitation, according to F.W. Marpurg,(15) is a form of imitation in which the part that follows uses only a short portion of the opening statement. In canonic imitation, on the other hand, the part that follows uses the melodic line of the opening statement, note for note throughout.

Following are examples of imitations starting on all the degrees of a mode (scale):

Un'imitazione rigorosa lascia inalterati il ritmo e tutti gli intervalli del motivo. L'imitazione all'unisono e all'8ª **(esempio 97-i/viii)** *è sempre considerata rigorosa; un'imitazione su altri gradi della scala produrrà normalmente qualche modifica della proporzione iniziale degli intervalli, poiché i modi e le scale maggiori-minori sono basate su particolari relazioni di intervalli (notare come nell'***esempio 97-iv** *gli intervalli del motivo iniziale siano stati conservati). Inoltre, dal punto di vista melodico, l'aggravamento e la diminuzione potrebbero essere considerate imitazioni rigorose, ma non per quanto riguarda l'aspetto ritmico.*

Tutti gli altri tipi di imitazione che prevedono alterazioni nella melodia e nel ritmo, ma che preservano la struttura base del motivo, sono considerati liberi: imitazioni sui gradi II, III (il IV grado in questo caso è un'eccezione), V, VI, VII di un modo (scala); inversione; aggravamento; diminuzione; retrogrado; imitazioni per moto contrario.

La seconda classificazione si riferisce alla possibilità che la riesposizione del motivo (risposta) venga dopo la conclusione del motivo iniziale: imitazione naturale; oppure che la risposta inizi prima della fine: imitazione artificiale, come nel canone o nello stretto.

Secondo F.W. Marpurg,(15) l'imitazione periodica è una forma di imitazione in cui la parte che segue usa solo una breve porzione dell'esposizione in apertura. Nell'imitazione a canone, invece, la parte che segue utilizza esattamente l'esposizione fatta in apertura.

Vediamo alcuni esempi di imitazione che iniziano su tutti i gradi di un modo (scala):

97

(i) (ii) (iii) (iv) (v) (vi) (vii) (viii)

(15) See *Abhandlung von der Fuge* by Friedrich Wilhelm Marpurg, translated as *Traité de la fugue* by the author (Berlin, 1756); revised edition by Simon Sechter (Wien, c. 1850), chapter 10.

(15) *Vedere* Abhandlung von der Fuge *di Friedrich Wilhelm Marpurg, tradotto come* Traité de la fugue *dall'autore (Berlino, 1756); edizione riveduta da Simon Sechter (Vienna, c. 1850), capitolo 10.*

In inversion *(example 98)*, all the intervals are preserved, but they progress in the opposite direction. A strict inversion, which was the only type of inversion used in the Renaissance, preserves all the proportions of the intervals of the initial motive; the free does not. In strict inversion, the axis is the second note of the major scale (the fourth in the minor); in free, any of the degrees can serve as an axis of inversion.(16)

Nell'inversione **(esempio 98)**, *sono considerati tutti gli intervalli, che procedono però nella direzione opposta. Un'inversione rigorosa (l'unica impiegata nel rinascimento) lascia inalterate tutte le proporzioni degli intervalli del motivo iniziale (cosa che non fa quella libera). Nell'inversione rigorosa, l'asse è la seconda nota della scala maggiore (la quarta nella minore); in quella libera, qualsiasi grado può servire come asse di inversione.*(16)

98

(i) 1 2 3 4 5 6 7 8 — 3 2 1 7 6 5 4 3

(ii) 1 2 3 4 5 6 7 8 — 7 6 5 4 3 2 1 7

In augmentation *(example 100-i)* and diminution *(ii)* - which can be simple, double, triple, etc. - all the note values of the motive are proportionately augmented or diminished.

Nell'aggravamento **(esempio 100-i)** *e nella diminuzione* **(ii)** *– che può essere semplice, doppia, tripla, ecc. – tutti i valori delle note del motivo sono in proporzione aumentati o diminuiti.*

99

in inversion

100

in augmentation

(i)

in diminution

(ii)

In the retrograde *(example 101)* (the least common of imitations), all the intervals of the motive are restated in reverse (backwards).

Nel retrogrado **(esempio 101)** *– la meno comune tra le imitazioni – tutti gli intervalli del motivo sono riesposti al contrario (a ritroso).*

101

in retrograde

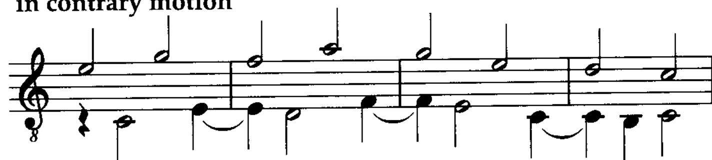
(16) In the Baroque, the predominant axis of inversion became the third, thereby preserving the triad (C, E, G - in inversion: G, E, C).

(16) *Nel barocco, l'asse predominante dell'inversione divenne la terza, preservando così la triade (DO, MI, SOL – nell'inversione: SOL, MI, DO).*

In the imitation in contrary motion *(example 102)*, one of the voices states the motive on the strong part of the beat (downbeat), the other on the weak (upbeat).
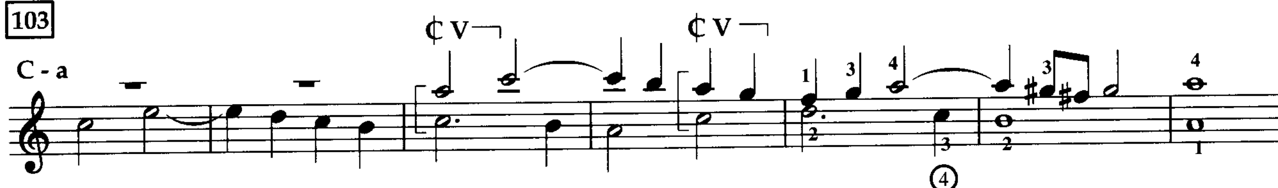
Nell'imitazione per moto contrario **(esempio 102)**, *una delle voci espone il motivo sulla parte forte del tempo (in battere), l'altra su quello debole (in levare).*

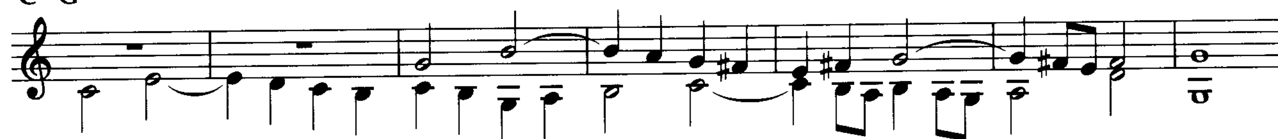
102
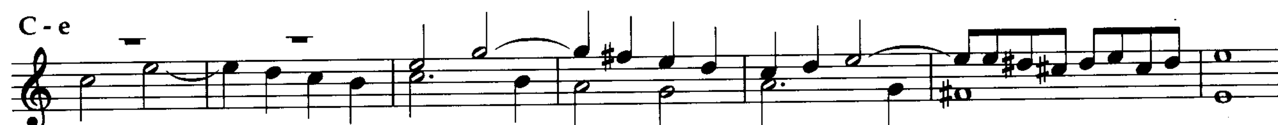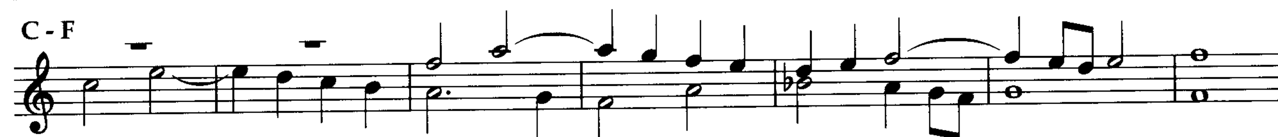


The following *examples 103/107* demonstrate the use of modulatory imitation. The chosen degree of the entrance of the second voice becomes a new tonal (modal) center.
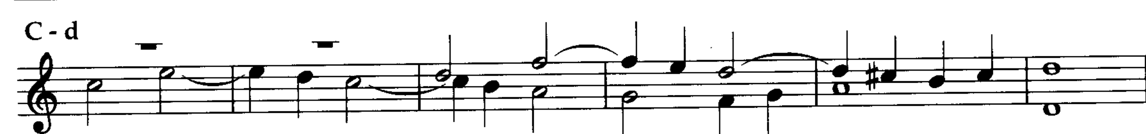
I seguenti **esempi 103/107** *mostrano l'uso dell'imitazione modulante. Il grado scelto per l'entrata della seconda voce diviene un nuovo centro tonale (modale).*











AN ANALYSIS OF THE IMITATION TECHNIQUE IN «FANTASIA n. 38» by Francesco da Milano

Some of the most brilliant examples of imitation technique in the lute literature can be found in the *Fantasia* (*Ricercare*) form used by Francesco da Milano. Derived from the technique known as "points of imitation", chiefly employed by Josquin Despres and his successors in the motet, the *Fantasia* form reached its peak by the middle of the XVI century (1530-1545). The form is constructed through series of expositions of motives used as independent formal units, thus creating a very fluid rhythmic flow, rich in cross-rhythms and metric relativity.

I hope to demonstrate here the superb coherence, logic and imagination used by Francesco da Milano in his treatment of imitation technique through motivic development and transformation. I have chosen three sections (expositions) from the *Fantasia*: the first two based on motive A, the third on motive B ***(example 108)***.[17]

UN'ANALISI DELLA TECNICA DI IMITAZIONE NELLA «FANTASIA n. 38» di Francesco da Milano

Alcuni dei più brillanti esempi di tecnica di imitazione nella letteratura per liuto possono essere rinvenuti nella forma della Fantasia (Ricercare) *usata da Francesco da Milano. Derivata dalla tecnica nota come "punti di imitazione", impiegata soprattutto da Josquin Despres e dai suoi successori nel mottetto, la forma della* Fantasia *raggiunse il suo apice a metà del XVI secolo (1530-1545). La forma è costruita attraverso una serie di esposizioni di motivi usati come unità formali indipendenti, così da creare un flusso ritmico molto scorrevole, ricco di ritmi incrociati e di relatività metrica.*

Spero di poter dimostrare qui la coerenza, la logica e l'immaginazione superbe usate da Francesco da Milano nel trattare la tecnica di imitazione attraverso lo sviluppo e la trasformazione del motivo. Ho scelto tre sezioni (esposizioni) della Fantasia*: le prime due basate sul motivo A, la terza sul motivo B* **(esempio 108)**.[17]

108

[17] This transcription of the *Fantasia n. 38* is primarily based on the edition by Arthur J. Ness (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970).

[17] *Questa trascrizione della* Fantasia n. 38 *si basa essenzialmente sull'edizione di Arthur J. Ness (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970).*

109

motive A

a_1 b

a

110

the original (at 5th) | transposed (to 8ve) | transposed (to prime)

a a^{t8} a^{t1}

a_1 a_1^{t8} a_1^{t1}

a_2 a_2^{t8}

a_3 a_3^{t1}

a_4^{t1}

a_5^{t1}

111

b b^{t8} b^{t1}

112

c c_1^{t8}

113

SI SII

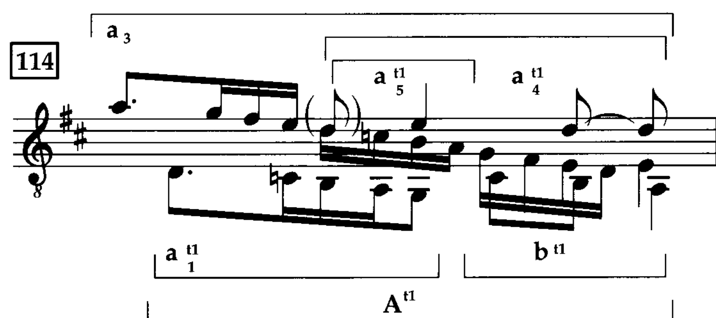
I	a_1 + b	a_2 + b	a	c	a_1		
II		a_1^{t8} + b^{t8}	a_2^{t8}	a_4^{t1}	a_1^{t8}	a_1^{t8}	a_3^{t1}
III		a_1^{t1} + b^{t1}		a_1^{t1}	c_1^{t8}		

SECTIONS I AND II

The diagram in ***example 113*** shows that after the initial motive A[18] (a_1+b) ***(examples 109/111)*** has been restated in the middle voice A^{t8} ($a_1^{t8}+b^{t8}$), a slightly varied motive (a_2+b) appears in the upper voice. The next entrance in the middle voice uses a shorter form of the motive (a), triggering the next two entrances of the identical motive: one in the upper voice ("a" as a part of a_3), the other in the lower ("a^{t1}" as a part of A^{t1}) ***(example 114).***

SEZIONI I E II

*Come possiamo vedere nel diagramma dell'***esempio 113***, dopo che il motivo iniziale A*[18] *(a_1+b)* **(esempi 109/111)** *è stato riesposto nella voce intermedia A^{t8} ($a_1^{t8}+b^{t8}$), un motivo leggermente variato (a_2+b) appare nella voce superiore. L'entrata successiva nella voce intermedia utilizza una forma più breve del motivo (a), che fa scattare le due entrate seguenti dell'identico motivo: una nella voce superiore ("a" come una parte di a_3), l'altra in quella inferiore ("a^{t1}" come una parte di A^{t1})* **(esempio 114).**



A would-be "shrunken head" of the motive a-a_5^{t1}, which uses the same intervals but a shorter rhythmic figure (♬♬), represents, on another level, an elongated form of the motive (a_3), and is the final result of an increasing stretto development. Note in ***example 115*** the inevitable logic of the increasing 16th-note movement: from three, to six, to twelve.

*Una sorta di "testa contratta" del motivo a-a_5^{t1}, che usa gli stessi intervalli ma una figura ritmica più breve (♬♬), rappresenta, su di un altro livello, una forma allungata del motivo (a_3), ed è il risultato finale di uno sviluppo crescente in stretto. Si noti nell'***esempio 115*** la logica inesorabile del movimento crescente di semicrome: da tre, a sei, a dodici.*

115

3 6 12

Since the logic of motivic transformation leads to an increasing contraction of the initial motive A, section II only uses the short form of the motive (a_1) in an uninterrupted stretto (quarter-note apart) and 16th-note movement. This section is shorter than the first one, does not reach as high a point in its culmination, and so the resultant motive (a_4^{t1}) is not as long as the equivalent motive in the section I (a_3).

Poiché la logica della trasformazione del motivo conduce ad una crescente contrazione del motivo iniziale A, la sezione II usa soltanto la forma breve del motivo (a_1) in uno stretto ininterrotto (semiminima a parte) e in movimento di semicrome. Questa sezione è più breve della prima, non raggiunge un punto tanto alto nel suo culmine, perciò il motivo risultante (a_4^{t1}) non è così lungo come il motivo equivalente nella sezione I (a_3).

(18) Note how the original motive A, in its first statement, appears on what we can assume is the downbeat, while the second statement in the same voice (a_2+b) appears to shift onto the upbeat. We can assume that the second variant (a_2+b) has a quarter instead of an eight note, for metric interest and to accomodate the vertical relationship of the intervals.

(18) Si noti come il motivo originale A, nella sua prima enunciazione, appaia su quello che noi possiamo supporre sia il battere, mentre la seconda enunciazione nella stessa voce (a_2+b) sembra spostarsi in levare. Possiamo presumere che la seconda variante (a_2+b) abbia un quarto al posto di un ottavo per interesse metrico e per conciliare la relazione verticale degli intervalli.

MODAL-HARMONIC PLAN

The modal-harmonic plan of the *Fantasia* is mainly derived from the voice leading within a modal system, but it shows some characteristics of the major-minor harmony as well: the use of the triad, transposition of the motive based on the cycle of 5ths, etc.

All three sections are based on the Mixolydian mode. The initial motive is constructed on the lower tetrachord (A, G, F#, E, D), starts on the 5th of the mode, and since it lacks either 6th or 7th, creates a sense of the tonic region.

After the first five statements of the motive (the middle voice imitating at the 8ve), the lower voice restates the motive in strict imitation at the tonic, thus opening up the upper tetrachord of the mode (D, ♮C, B, A, G). As a result of this, there is an ensuing shift of balance from the tonic region to the subdominant. The same structural pattern occurs in all the sections and is "announced" by the entrance in the lower voice at the prime. We cannot talk of a proper modulation in this case, but of a modal shift, which nevertheless gives a clear sense of moving from the tonic (D) to the subdominant region (G).

This modal shift coincides with the contraction of the motives within stretto, and further intensifies the psychological tension which is then resolved with an abrupt cadential turn.

As far as the cadential motive (c) is concerned, it is characterized by a syncopated rhythmic profile and appears in the cadences of the first two sections, and in the middle of the third.

PIANO MODALE ARMONICO

Il piano modale-armonico della Fantasia *è derivato principalmente dalla condotta della voce entro un sistema modale, ma mostra anche alcune caratteristiche dell'armonia maggiore-minore: l'uso della triade, la trasposizione del motivo basata sul circolo delle quinte, ecc.*

Tutte e tre le sezioni sono basate sul modo misolidio. Il motivo iniziale è costruito sul tetracordo inferiore (LA, SOL, FA#, MI, RE), inizia sulla 5ª del modo e, dato che manca la 6^a o la 7^a, crea un senso di tonica.

Dopo le prime cinque enunciazioni del motivo (la voce intermedia che imita all'8^a), la voce inferiore riespone il motivo in imitazione rigorosa alla tonica, rivelando così il tetracordo superiore del modo (RE, ♮DO, SI, LA, SOL). Ne risulta un conseguente spostamento di equilibrio dalla regione della tonica a quella della sottodominante. Lo stesso modello strutturale si trova in tutte le sezioni ed è "annunciato" dall'entrata alla 1ª nella voce inferiore. In questo caso non si può parlare di una modulazione propriamente detta, ma di uno spostamento modale che dà comunque un chiaro senso di movimento dalla tonica (RE) alla regione della sottodominante (SOL).

Questo spostamento modale coincide con la contrazione dei motivi in stretto, e intensifica ulteriormente la tensione psicologica che è poi risolta con una brusca svolta cadenzale.

Quanto al motivo cadenzale (c), esso risulta caratterizzato da un profilo ritmico sincopato, e compare nelle cadenze delle prime due sezioni e nel mezzo della terza.

SECTION III

The motive B ***(example 116)*** is an inverted version of the motive A. The a_1 of the motive B is rhythmically equivalent to the submotive b of A; the b of the B is a contracted version of the submotive a_1 of A.

Note the melodic equivalent of the 16th-note figure and the F# as the common tone in the 8th-note figure.

SEZIONE III

Il motivo B **(esempio 116)** *è una versione invertita del motivo A. L'a_1 del motivo B è ritmicamente equivalente al sottomotivo b di A; la b del B è una versione contratta del sottomotivo a_1 di A.*

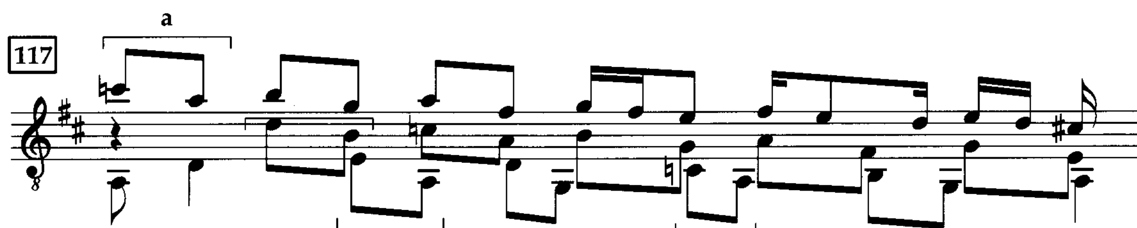
Si noti l'equivalente melodico della figura in sedicesimi e il FA# come nota comune nella figura in crome.

116

(i) B: a, a_1, b — (ii) A: a_1, b; b, a_1 — (iii) a^{t1}_{3}
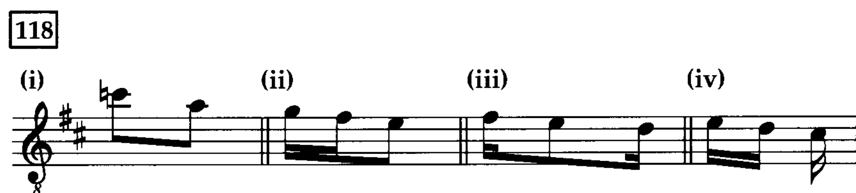
In all three sections, the cadence (V degree) coincides with the first entrance of the motive of the new section. In this case, the middle voice brings forth the motive B, which occurs alternately between the two voices: the second entrance in the first voice at the 8ve, the third on the original pitch. The fourth (as in the two previous sections) is in the lower voice; the fifth in the middle; the sixth in the upper. The next bar (n. 7) is of great interest, both motivically and harmonically *(example 117)*.

In tutte e tre le sezioni, la cadenza (V grado) coincide con la prima entrata del motivo della nuova sezione. In questo caso la voce intermedia porta avanti il motivo B, che càpita alternativamente tra le due voci: la seconda entrata nella prima voce all'8ª, la terza nel tono originale. La quarta (come nelle due sezioni precedenti) è nella voce inferiore; la quinta in quella intermedia; la sesta nella superiore. La battuta successiva (n. 7) è di grande interesse, sia dal punto di vista del motivo, sia da quello armonico **(esempio 117)**.



The motive used here is the shortest version (a) of the motive B, including only two notes, in the interval of a 3rd. This motive is then transposed in a sequential manner, while gradually transforming into smaller 16th-note units, finally resulting in the motive C, characterized by 32nd-note runs *(example 118)*.

Il motivo qui usato è la versione più breve (a) del motivo B, e comprende solo due note nell'intervallo di una terza. Questo motivo è poi trasposto sotto forma di progressione mentre si trasforma gradualmente in unità più piccole di semicrome, e risulta caratterizzato, alla fine del motivo C, da un andamento in biscrome **(esempio 118)**.



This motivic fragmentation is compounded by the stretto development in the other two voices; the middle voice imitates after a quarter note, the lower after an eighth.

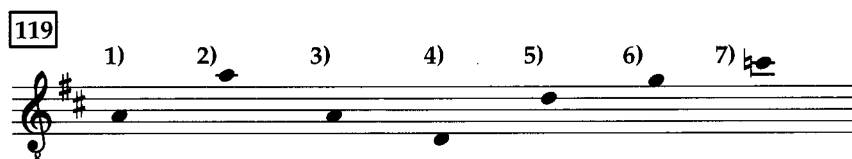
Questa frammentazione del motivo è ricomposta mediante lo sviluppo in stretto nelle altre due voci; la voce intermedia imita dopo un quarto, quella inferiore dopo un ottavo.

MODAL-HARMONIC PLAN

PIANO MODALE-ARMONICO

The stretto development in bar n. 7 is clearly foreshadowed and followed by the melodic and modal-harmonic plan. The modal modulation (shift) in section III is much longer, and represents a cumulative result of the previous two; it also shows clear patterns of harmonic thinking. The succession of ascending entrances in *example 119* demonstrates a move within a transposition system based on the cycle of 5ths (from 3-7), even if the modal center (scale) has not been abandoned. This increasing movement is answered, in turn, by a faster paced sequence (no doubt a precursor to Baroque sequencing), also based on the cycle of 5ths.

*Lo sviluppo in stretto nella battuta n. 7 è chiaramente prefigurato e seguìto dal piano melodico e modale-armonico. La modulazione (spostamento) modale nella sezione III è molto più lunga e rappresenta un risultato cumulativo delle due precedenti, mostrando anche chiari modelli di pensiero armonico. La successione delle entrate ascendenti nell'***esempio 119** *dimostra un moto entro un sistema di trasposizione basato sul circolo delle quinte (da 3-7), anche se il centro modale (scala) non è stato abbandonato. A questo movimento crescente risponde, a turno, una progressione di andamento più rapido (che precorre senza dubbio la progressione nel barocco), pure questa basata sul circolo delle quinte.*



Understood within a major-minor harmonic system, this sequence would be a modulatory one, using the III or VI_6 degree of G as a pivot subdominant zone of the D. Note the difference in the bass line on the VII and VI degrees of ***example 120*** and ***example 121***.[19]

*Intesa entro un sistema armonico maggiore-minore, questa sequenza sarebbe di tipo modulante, usando il III o VI grado di SOL come zona-perno della sottodominante di RE. Si noti la differenza nella linea del basso sui gradi VII e VI dell'***esempio 120*** e ***121***.*[19]

120

G: (II V III) VI II(♮3) V I IV VII_6 III VI_6

D: VI II_6 V(♯3)

121

(III) VI II(♮3) V I IV VII III VI

D: VI II V(♯3) I

The slow ascending melodic and harmonic growth through use of the cycle of 5ths (in turn answered by a descending contracted movement of the same) presents a powerful structural device on which this section was constructed.

Il lento sviluppo melodico e armonico con l'uso del circolo delle quinte (con risposta a turno in un movimento discendente contratto dello stesso) presenta un potente artificio strutturale sul quale è costruita questa sezione.

CONCLUSION

The piece shows imagination, logic, coherence and economy of material, mainly perceived through motivic development which follows a structural pattern of gradual contraction, both motivically and through stretto technique.

The modal-harmonic plan shows the presence of both systems in a sort of "amalgam"; the older modal layers give a unique sense of ambiguity and refinement, whereas the newer harmonic devices (such as transposition and sequencing through the cycle of 5ths, use of the triad, etc.) become powerful tools in the architectural aspect of formal development.

The music lives, so to say, between two worlds: one, the modal, improvisatory-like, rhythmically and motivically rich and flexible; the other, vertically and formally logical, coherent, clearly foreshadowing what was to become a cornerstone of the Baroque aesthetics: the major-minor harmonic system.

CONCLUSIONE

Il brano mostra immaginazione, logica, coerenza ed economia di materiale, percepibili soprattutto nello sviluppo del motivo che segue un modello strutturale di contrazione graduale, sia dal punto di vista del motivo, sia per mezzo della tecnica dello stretto.

Il piano modale-armonico mostra la presenza di entrambi i sistemi in una sorta di "amalgama"; gli antichi strati modali danno uno straordinario senso di ambiguità e raffinatezza, mentre i successivi espedienti armonici (come la trasposizione e l'impiego della progressione con il circolo delle quinte, l'uso della triade, ecc.) diventano efficaci strumenti nell'aspetto architettonico dello sviluppo formale.

La musica vive — per così dire — tra due mondi: uno, il modale, di tipo improvvisativo, ricco e flessibile per ritmo e motivo; l'altro, logico verticalmente e formalmente, coerente, preannuncia chiaramente quello che sarebbe diventato una delle pietre angolari dell'estetica barocca: il sistema armonico maggiore-minore.

[19] I believe that the reason Francesco da Milano did not use the strict system of transposition, as in ***example 121***, might be twofold: a) by changing the F# to A (VII to VII_6), another entrance of the motive is created; b) the interval of the tritone and the diminished triad are avoided, and the II_6 is used as a stronger representative of the subdominant function in the cadence (which became a conventional cadential turn in later music).

[19] *Credo che la ragione per cui Francesco da Milano non ha usato il sistema rigoroso di trasposizione, come nell'***esempio 121***, possa essere duplice: a) cambiando il FA# in LA (VII in VII_6), si produce un'altra entrata del motivo; b) l'intervallo del tritono e la triade diminuita vengono evitati, e il II_6 è usato come un più valido rappresentante della funzione di sottodominante nella cadenza (che divenne una svolta cadenzale convenzionale nella musica successiva).*

CADENCES

Several types of cadence emerged in the Renaissance:

I) FINAL CADENCES
a) full
b) Phrygian
c) plagal

II) INTERMEDIATE CADENCES
a) half cadence
b) interrupted (deceptive) cadence

A final cadence is the closing cadence of a piece. In the full cadence, both the penultimate and final chords are major (in the modal system) and in root position (sometimes a 3rd or 5th may be missing) ***(example 122).***[(20)]

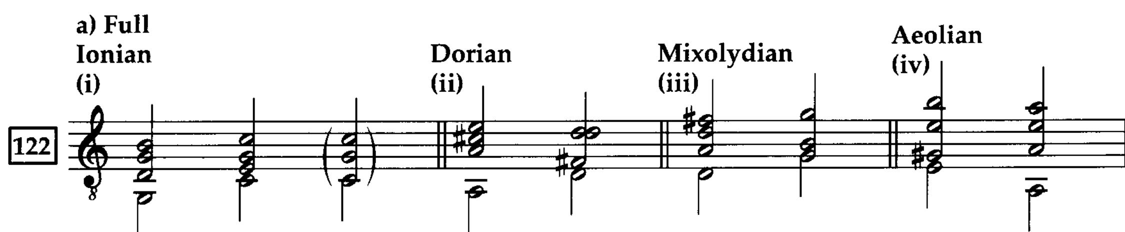
CADENZE

Nel rinascimento apparvero vari tipi di cadenza:

I) CADENZE FINALI
a) completa
b) frigia
c) plagale

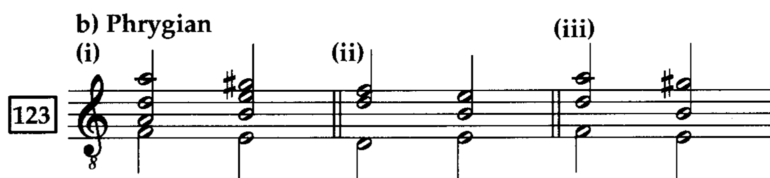
II) CADENZE INTERMEDIE
a) semicadenza
b) cadenza interrotta (d'inganno)

Una cadenza finale è la cadenza di chiusura di un brano. Nella cadenza completa, sia il penultimo accordo sia quello finale sono maggiori (nel sistema modale) e in stato fondamentale (talvolta può mancare una 3ª o una 5ª) **(esempio 122).**[(20)]



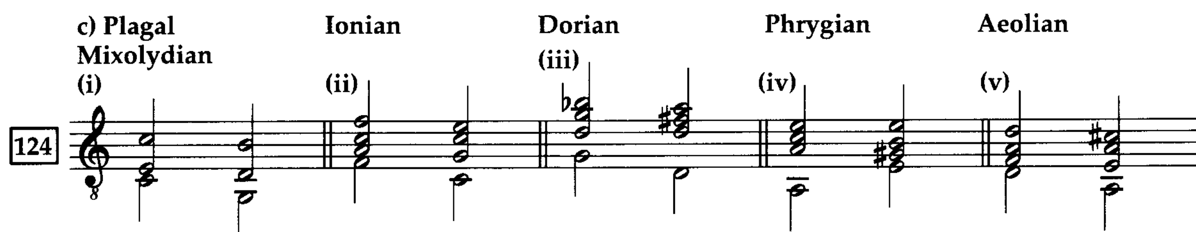
In the Phrygian cadence *(example 123)*, the penultimate chord is often in first inversion (VII_6) or in root position (VII^5_3).

Nella cadenza frigia **(esempio 123)**, *il penultimo accordo è spesso in primo rivolto (VII^6) o in stato fondamentale (VII^5_3).*



The plagal cadence ***(example 124)*** is characterized by the subdominant to tonic progression. Mixolydian and Ionian use a major subdominant, whereas Dorian, Phrygian and Aeolian use a minor subdominant.

La cadenza plagale **(esempio 124)** *è caratterizzata da una progressione sottodominante-tonica. Misolidio e ionico usano una sottodominante maggiore, mentre dorico, frigio ed eolio usano una sottodominante minore.*



An intermediate cadence is clearly perceived as a cadence, although it usually indicates an ending of a section within a larger form.

Una cadenza intermedia è chiaramente percepibile come una cadenza, benché normalmente indichi la chiusura di una sezione all'interno di una forma più ampia.

(20) In later literature, the full cadence became the perfect authentic cadence, characterized by root position in both bass and soprano, or the imperfect authentic cadence, with the 3rd or 5th of the last chord in the soprano.

(20) *Nella letteratura successiva la cadenza completa divenne la cadenza perfetta autentica, caratterizzata da uno stato fondamentale sia al basso che al soprano, o cadenza imperfetta autentica, con la 3ª o la 5ª dell'ultimo accordo al soprano.*

A half cadence ends on the dominant chord (V degree) of a mode. Phrygian cadence is often used as an intermediate cadence in other modes besides Phrygian, such as Dorian, Mixolydian, etc. *(example 125)*.

Una semicadenza termina sull'accordo di dominante (V grado) di un modo. Una cadenza frigia è spesso usata come una cadenza intermedia in altri modi oltre al frigio, come dorico, misolidio, ecc. **(esempio 125)**.

a) Half
Dorian (i) Dorian (ii)
125
G: I V♯3 D: I (5 - ♮6) VII

In an interrupted (deceptive) cadence, the penultimate dominant chord usually proceeds to a triad a second above (VI o IV_6), or sometimes to the subdominant chord a second below *(example 126)*.

In una cadenza interrotta (d'inganno), il penultimo accordo di dominante normalmente procede verso una triade una 2ª sopra (VI o IV_6), o talvolta verso l'accordo di sottodominante una 2ª sotto **(esempio 126)**.

b) Interrupted (Deceptive)
(i) (ii) (iii)
126

Following are some examples of various types of cadences taken from the lute and vihuela literature *(examples 127/130)*:

Vediamo infine alcuni esempi di vari tipi di cadenze tratte dalla letteratura per liuto e vihuela **(esempi 127/130)**:

Final (Full)
(i)
127
VI (IV_6) V4 - ♯3
(Dorian) (Aeolian)
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 27

(ii)
V I
J. DOWLAND, An Almain

(Half)
128
D: V (Mixolydian)
W. BYRD, Pavana Bray

129
(Plagal)
Dorian
D: IV I (♯3) IV(4 - 3) I ♯3
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2

130
(Interrupted)
Dorian
D: V4 - ♯3 IV
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2

CANON

Derived from the Greek word "canōn", meaning a law, rule or standard, canon is a form in which one or more voices imitate the melodic line of the opening part, note for note throughout.

Although canon can be imitated at any interval, the most common ones imitate at the prime, 8ve or 5th ***(examples 131/133)***. The canon in unison ***(example 131)*** usually sounds better when performed with different voices or instruments, because of voice crossing.
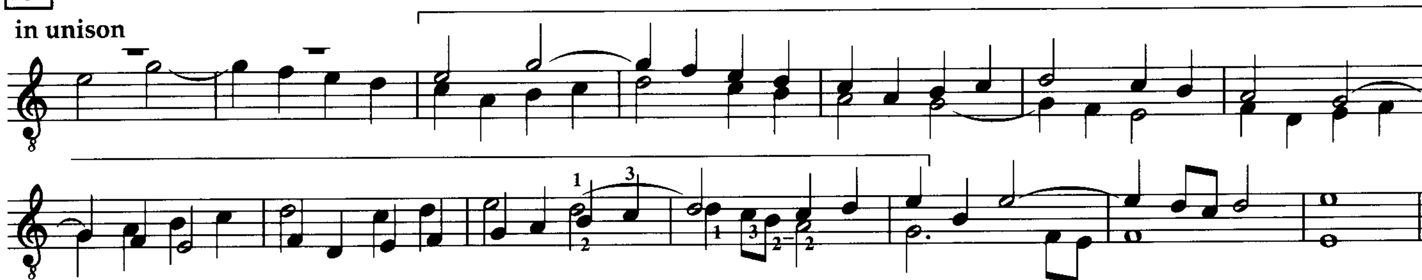
CANONE

Derivato dal greco "canōn", che significa "legge", "regola" o "norma", il canone è una forma in cui una o più voci imitano la linea melodica della parte iniziale, nota per nota.

Sebbene il canone possa essere imitato a qualsiasi intervallo, l'imitazione più comune è alla 1ª, 8ª o 5ª **(esempi 131/133)**. *Il canone all'unisono* **(esempio 131)** *normalmente suona meglio quando viene eseguito con voci o strumenti diversi, a causa dell'incrociarsi delle voci.*
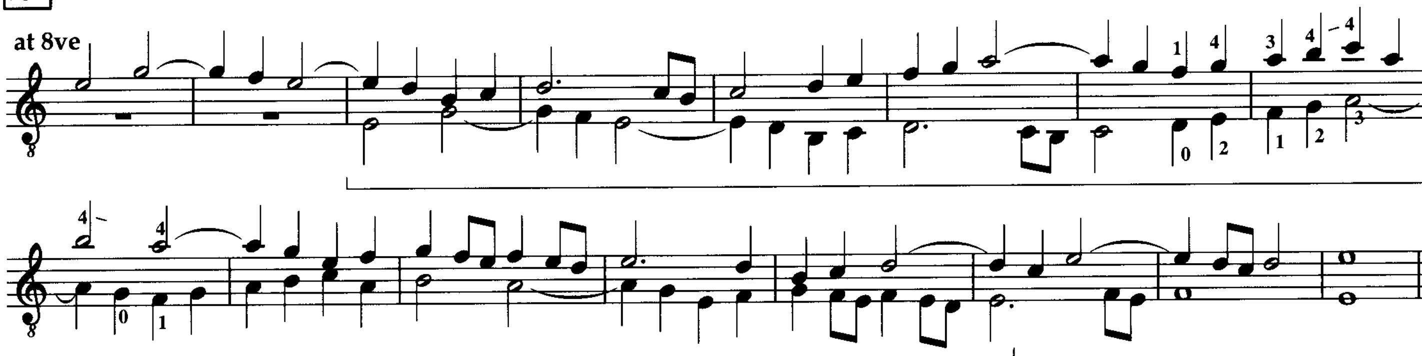
131

in unison
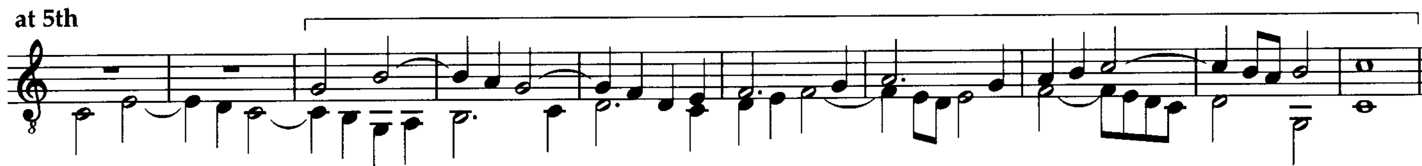


132

at 8ve



133
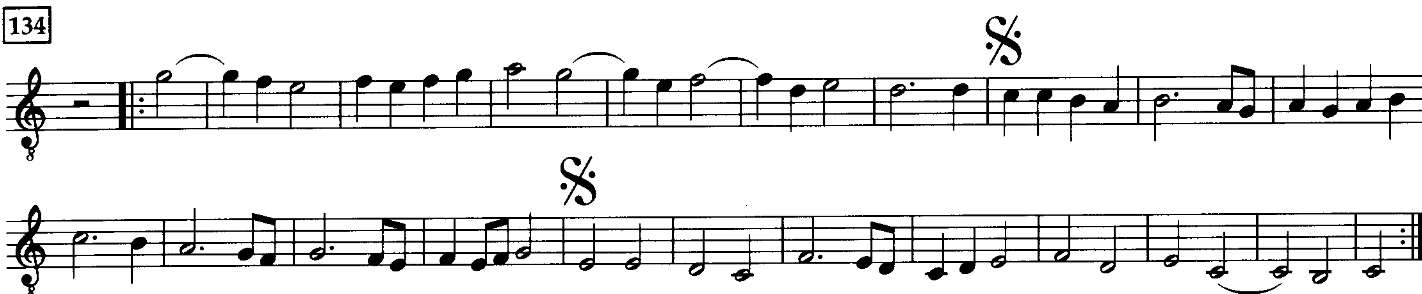
at 5th
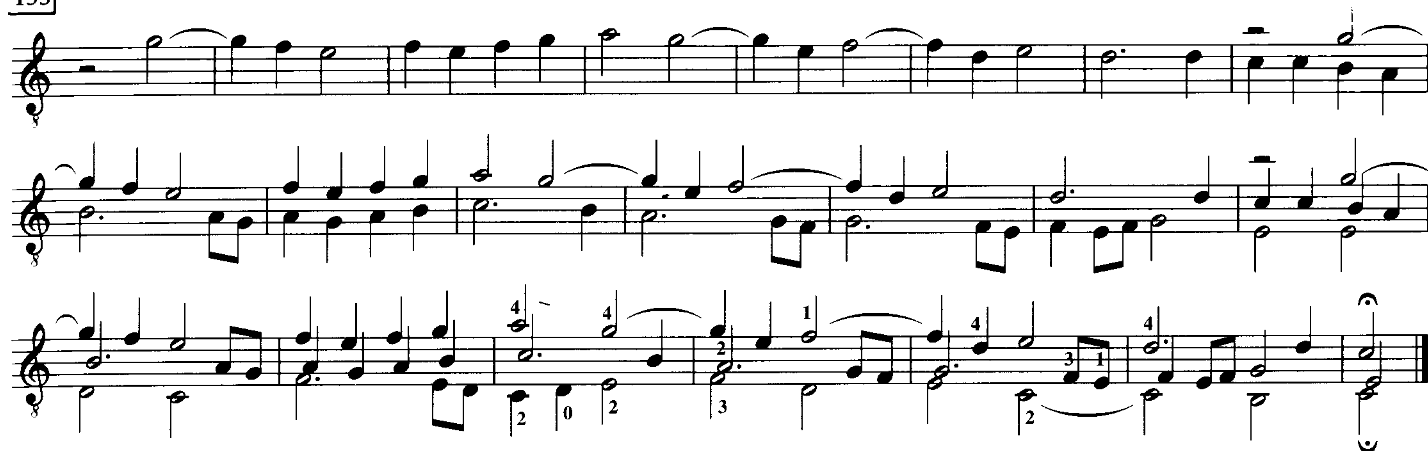


Canon can be notated as either a "closed" canon ***(example 134)***, showing the entire melodic line of only one voice, with indications of entrances for other voices, or an "open" canon ***(example 135)***, in which case the entire score for all the voices is written out.

La notazione del canone può essere sotto forma di canone "chiuso" **(esempio 134)**, *che mostra l'intera linea melodica di una sola voce con le indicazioni delle entrate per le altre voci, oppure sotto forma di canone "aperto"* **(esempio 135)**, *nel quale tutte le voci sono scritte per esteso.*

134
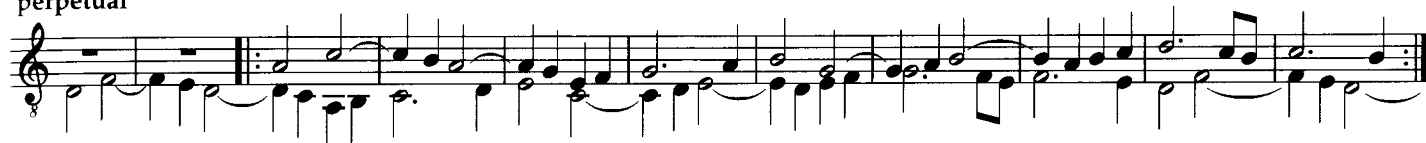


135



A perpetual (infinite) canon is constructed in such a way that the end and the beginning seamlessly flow into each other *(example 136)*.

Un canone perpetuo (infinito) è costruito in modo tale che la fine e l'inizio fluiscono senza soluzione di continuità l'uno nell'altro **(esempio 136)**.
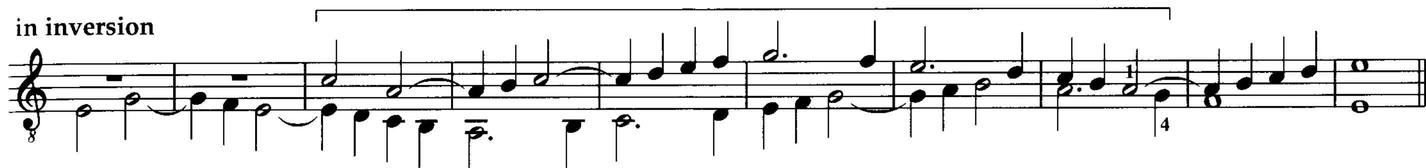
136



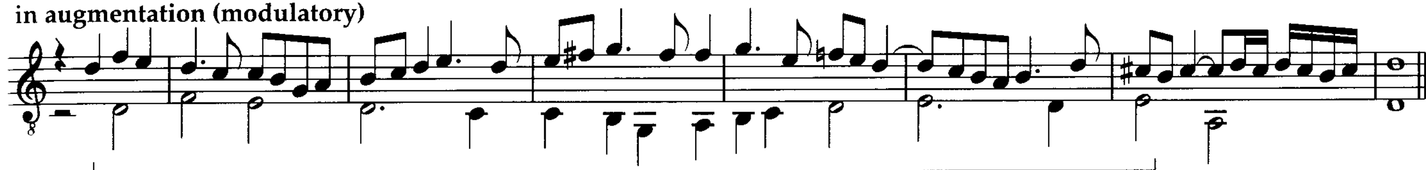
Other common types of canon are: canon in inversion *(example 137)*; in augmentation (diminution); modulatory (the ***example 138*** demonstrates use of both); in retrograde, etc.

Altri tipi comuni di canone sono: canone per inversione **(esempio 137)**, *per aggravamento (diminuzione), modulante (l'***esempio 138** *mostra l'uso di entrambi), in retrogrado, ecc.*

137



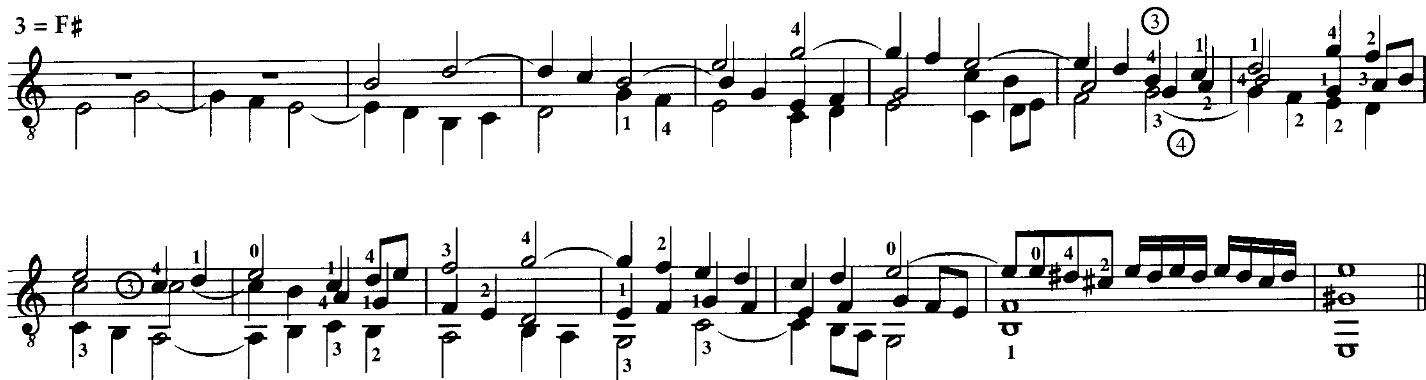
138



Following are two examples of canon in three voices: one for solo guitar *(example 139)*, the other for two guitars *(example 140)*.

Vediamo due esempi di canone a tre voci: uno per chitarra **(esempio 139)** *e uno per due chitarre* **(esempio 140)**.

139



140

6 = D

I

II

C II

An enigmatic (riddle) canon, the use of which was a favorite pastime of the Flemish polyphonic masters of the XV and XVI centuries, gives a clue in the form of a riddle as to what type of canon is to be constructed. On that note, I propose the following clue to the canon in ***example 141***: «*What did the caterpillar say to Alice?*».

*Un canone enigmatico (indovinello), il cui uso era un passatempo prediletto dei maestri della polifonia fiamminga del XV e XVI secolo, fornisce, sotto forma di indovinello, un indizio sul tipo di canone da costruire. Al riguardo, propongo il seguente indizio per il canone dell'***esempio 141***: «*Cosa disse il bruco ad Alice?».

141

enigmatic

(«What did the caterpillar say to Alice?»)



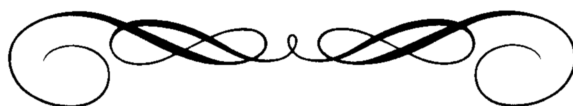


II

IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE STYLE



IMPROVVISAZIONE NELLO STILE RINASCIMENTALE



II
IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE STYLE
IMPROVVISAZIONE NELLO STILE RINASCIMENTALE

GENERAL CONSIDERATIONS

Although the present work focuses on improvisation within the XVI-century Renaissance idiom, this section will give general guidelines to improvisation, including guitar fingering, scale and rhythmical patterns, which should be applicable to a larger scope of improvisational practices. The multitude of coordinating systems is clearly overwhelming, and I have attempted in this section to find a common denominator, which should be applicable to at least some of the systems involved. Through the course of this study, one basic element has established itself as the most promising carrier of this task-pattern: an abstract but tangible formal unit, defined by its structure on the one hand, and its process (by which it both defines more complex structures and is itself being defined) on the other.

CONSIDERAZIONI GENERALI

Benché il presente lavoro sia incentrato sull'improvvisazione all'interno del linguaggio rinascimentale del XVI secolo, questa seconda parte fornisce i criteri-guida generali per l'improvvisazione, con diteggiature chitarristiche, modelli di scale e ritmici, applicabili al più vasto campo delle pratiche improvvisative. La molteplicità dei sistemi coordinabili è chiaramente sterminata, e ho tentato qui di individuare un comune denominatore che sia applicabile almeno ad alcuni dei sistemi coinvolti. Nel corso di questo studio, un elemento base si è rivelato come il supporto più promettente di questo modello di lavoro: un'unità formale astratta ma tangibile, definita, da un lato dalla sua struttura, dall'altro dal suo processo (tramite il quale essa definisce strutture più complesse e viene nel contempo definita essa stessa).

SCALES AND FINGERING PATTERNS

A system of fingering patterns, involving an essential position and than using either the first or fourth finger (of the left hand) as an extension (stretch) to accomodate various interval configurations, was developed by William Leavitt in his *Modern method for guitar.*[1]

I have further distilled this principle to its most basic constituents, which involve all the permutations of the left hand fingerings within the same basic position. These fingering patterns are transposable in two directions: a) vertically (from one string to another); and b) horizontally (from one position to another). In order to avoid confusion, Leavitt defines a position as «one fret below the placement of the second finger». In ***examples 1/3 (i)***, the basic position (II) is shown with all the permutations involving two, three and four fingers. The basic position is used as an axis, from which the first finger extends to one fret below ***(ii)***, and the fourth extends to one fret above ***(iii)***, in all examples.

SCALE E MODELLI DI DITEGGIATURA

William Leavitt, nel suo Modern method for guitar,[1] *ha sviluppato un sistema di modelli di diteggiatura che prevedono una posizione base ed impiegano un'estensione (dilatazione) del primo o del quarto dito (della mano sinistra) per favorire varie configurazioni di intervalli.*

Ho distillato ulteriormente questo principio nei suoi elementi essenziali comprendenti tutte le permutazioni delle diteggiature della mano sinistra all'interno della stessa posizione base. Questi modelli di diteggiatura sono trasponibili in due direzioni: a) verticalmente (da una corda all'altra); b) orizzontalmente (da una posizione all'altra). Per non fare confusione, Leavitt definisce una posizione come «un tasto al di sotto della collocazione del secondo dito». Negli **esempi 1/3 (i)**, *la posizione base (II) è indicata con tutte le permutazioni che comportano due, tre e quattro dita. La posizione base è usata come un'asse, dal quale il primo dito si estende sino a un tasto sotto* **(ii)**, *e il quarto si estende sino a un tasto sopra* **(iii)**, *in tutti gli esempi.*

[1] Refer to *A modern method for guitar* by William Leavitt (Berklee Press Publications, 1971), vol. II and III.

[1] *Vedere* A modern method for guitar *di William Leavitt (Berklee Press Publications, 1971), vol. II e III.*

1

(iii) 4th ext.

(i) position II
basic

(ii) lst ext.

2

(iii) 4th ext.

(i) position II
basic

(ii) lst ext.

3

(iii) 4th ext.

(i) position II
basic

(ii) lst ext.

Example 4 demonstrates the use of fingering patterns in various scale contexts:
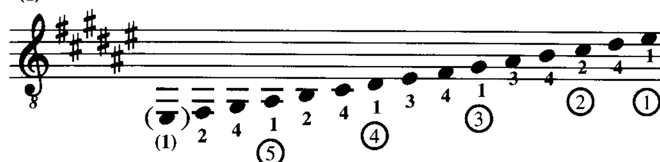
- *(i)* shows the F# major scale in basic position I;
- *(ii)* shows the same scale in position III with the first-finger extension;
- *(iii)* in position II with the fourth-finger extension;
- *(iv)* demonstrates use of a minor harmonic in position II with the fourth-finger extension;
- *(v)* and *(vi)* both use F# pentatonic scales (Dhāṁ and Khamāj in the Indian system of *rāgs*) in basic position (II) and fourth-finger extension respectively;
- *(vii)* the "Bhairav thāt" in E demonstrates mixed extension of both first and fourth fingers in position II.[2]

*L'***esempio 4** *spiega l'uso dei modelli di diteggiatura in vari contesti di scale:*

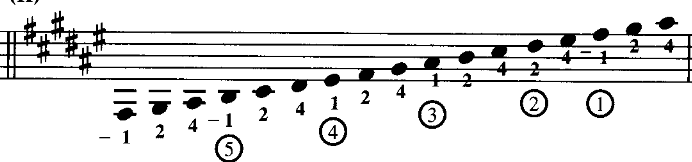
- **(i)** *mostra la scala di FA# maggiore nella I posizione base;*
- **(ii)** *mostra la stessa scala in II posizione con estensione del primo dito;*
- **(iii)** *in II posizione con estensione del quarto dito;*
- **(iv)** *esemplifica l'uso di una scala di MI minore armonica in II posizione con estensione del quarto dito;*
- **(v)** *e* **(vi)** *usano entrambi scale pentatoniche di FA# (Dhāṁ e Khamāj nel sistema indiano dei* rāga*) rispettivamente nella II posizione base e con estensione del quarto dito;*
- **(vii)** *il "Bhairav thāt" in MI mostra estensioni miste sia del primo che del quarto dito in II posizione.*[2]

4

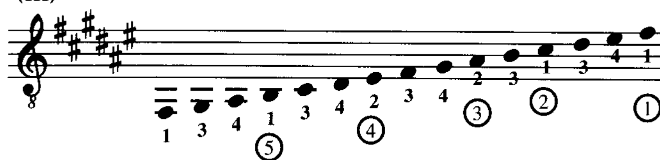
F♯ major
position I - basic
(i)



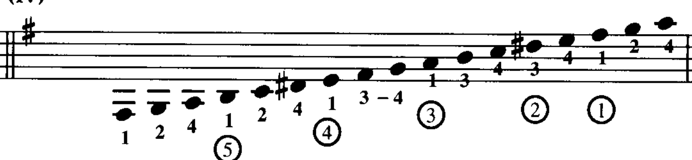
F♯ major
position III - lst ext.
(ii)



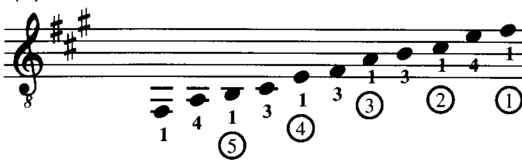
F♯ major
position II - 4th ext.
(iii)



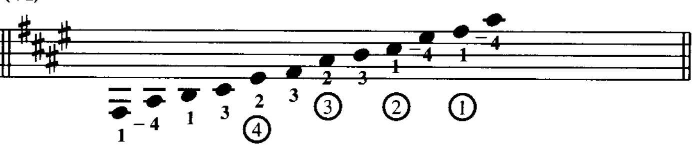
e minor harmonic
position II - 4th ext.
(iv)



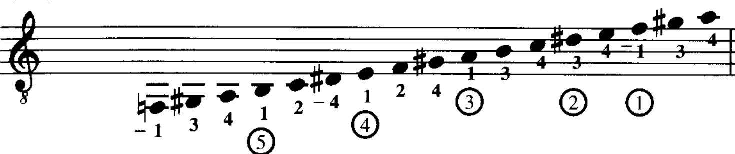
F♯ pentatonic - Dhāṁ
position II - basic
(v)



F♯ pentatonic - Khamāj
position II - 4th ext.
(vi)



E Bhairav thāt (mode)
position II - mixed lst, 4th ext.
(vii)



[2] For an extensive study and collection of north Indian *rāgs*, refer to *The rāgs of north Indian music* by N.A. Jairazbhoy (Faber & Faber, London, 1971), and *The rāga-s of northern Indian music* by A. Daniélou (Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi, 1980).

[2] *Per un vasto studio e una raccolta di* rāga *dall'India del nord, vedere* The rāgs of north Indian music *di N.A. Jairazbhoy (Faber & Faber, Londra, 1971), e* The rāga-s of northern Indian music *di A. Daniélou (Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi, 1980).*

In *examples 5/6* all the diatonic major scales are listed.

Example 5 uses all the major scales built on the cycle of 5ths, starting with F#, in position II and III.

The note F# is used as the starting point for all the scales (except C major), and represents different degrees in different scales (in G it is the VII degree, in D the III, in A the VI, etc.).

Gli **esempi 5/6** *presentano tutte le scale maggiori diatoniche.*

*L'***esempio 5** *usa tutte le scale maggiori costruite sul circolo delle quinte, iniziando con FA#, in II e III posizione.*
La nota FA# è usata come il punto di partenza per tutte le scale (tranne DO maggiore), e rappresenta gradi diversi in scale diverse (in SOL è il VII grado, in RE il III, in LA il VI, ecc.).

5

position II (i) (ii) (iii) (iv) (v) (vi)

position III (vii) (viii)

Similarly, ***example 6*** lists all the scales built on the cycle of 4ths, starting with F♮ (except C♭ major), and employs positions I and II:

*Analogamente, l'***esempio 6** *presenta tutte le scale costruite sul circolo delle quarte, iniziando da FA♮ (tranne DO♭ maggiore) ed impiega le posizioni I e II:*

6

position I

position II

(i)

(ii)

(iii)

(iv)

(v)

(vi)

(vii)

(viii)

Note that some scales, such as E and E♭, use mixed position, whereas others, such as B and B♭, may be used in two variants. Which of the variants is used is more a result of practicability than a theoretical concern; for example, B♭ in position II employs an easier first-finger extension than the one in position I, which uses a fourth-finger extension.

Since every scale starts on a different degree, every one of them is equivalent to a mode; in this case, we shall consider F (#) as the tonic of all the enumerated modes. Following is the list of all the major scales used and their modal equivalents:

Si noti come alcune scale – come MI e MI♭ – usano posizioni miste, mentre altre – come SI e SI♭ – possono essere usate nelle due varianti. La scelta delle varianti da impiegare è più un risultato di praticabilità che di interesse teoretico: per esempio, SI♭ in II posizione impiega una più facile estensione del primo dito di quanto non faccia quella in I posizione, che usa un'estensione del quarto dito.

Dal momento che ogni scala inizia su un grado differente, ciascuna di esse è equivalente ad un modo; in questo caso, considereremo FA (#) quale tonica di tutti i modi enumerati. Vediamo l'elenco di tutte le scale maggiori usate e dei loro equivalenti modali:

C	= F#	Lydian	F	= F	Ionian
G	= F#	Locrian	Bb	= F	Mixolydian
D	= F#	Phrygian	Eb	= F	Dorian
A	= F#	Aeolian	Ab	= F	Aeolian
E	= F#	Dorian	Db	= F	Phrygian
B	= F#	Mixolydian	Gb	= F	Locrian
F#	= F#	Ionian	Cb	= Fb	Lydian
C#	= F#	Lydian			

DO	=	*FA# lidio*	*FA*	=	*FA ionico*
SOL	=	*FA# locrio*	*SIb*	=	*FA misolidio*
RE	=	*FA# frigio*	*MIb*	=	*FA dorico*
LA	=	*FA# eolio*	*LAb*	=	*FA eolio*
MI	=	*FA# dorico*	*REb*	=	*FA frigio*
SI	=	*FA# misolidio*	*SOLb*	=	*FA locrio*
FA#	=	*FA# ionico*	*DOb*	=	*FAb lidio*
DO#	=	*FA# lidio*			

As far as the changing of position is concerned, any finger or any group of fingers can be used to shift from one position to another (it is, however, most practical to use 1-1 or 4-4 in a half-step shift).

I have devised an additional type of exercise *(examples 7/8)*, using the same starting note to traverse the scales (or modes) through the cycle of 5ths or 4ths, while staying in the same basic position.

Per quanto riguarda il cambio delle posizioni, ogni dito (od ogni gruppo di dita) può essere usato per spostarsi da una posizione ad un'altra (comunque, è molto pratico usare 1-1 o 4-4 in uno spostamento di mezzo tono).
Ho ideato un esercizio aggiuntivo **(esempi 7/8)** *usando la stessa nota di partenza per attraversare le scale (o i modi) lungo il circolo delle quinte o delle quarte, rimanendo nella stessa posizione base.*

7

a) b) c) d) e) f) g) h)

The *example 8* uses the mode "Bhairav thāt" and is based on the cycle of ascending 4ths. As in *examples 5/6*, the same principle can be applied both vertically and horizontally to cover the entire fingerboard.

*L'***esempio 8** *usa il modo "Bhairav thāt" ed è basato sul circolo di quarte ascendenti. Come negli* **esempi 5/6**, *lo stesso principio può essere applicato sia verticalmente che orizzontalmente per coprire l'intera tastiera.*

8

a) b) c) d) e) f) g) h)

IMPROVISING RENAISSANCE MELODIC PATTERNS

RENAISSANCE MELODIC PATTERNS (preliminary exercises)

The patterns used in these melodic exercises have been selected from music for lute and vihuela (Byrd was transcribed from keyboard to lute by an anonymous author). All of the patterns start with simple quarter and eighth notes, proceeding to eighth and sixteenth to only sixteenth notes.

The triad is chosen as the building block for the exercises primarily for the sake of its simplicity and convenience, and to develop a strong sense of rhythmic, melodic and harmonic reference. The triad is transposed from the tonic to the dominant, each lasting four bars. As the exercises proceed, passing and auxiliary notes are added. Patterns "a", "b" and "e" use Ionian (major) mode; "c" and "f" use Dorian; "d" uses Mixolydian.

Example 9 demonstrates the pattern "a" in five different positions; ***example 10***, the use of the same pattern in several progressions ***(i/iii)***.

MODELLI MELODICI DELLA IMPROVVISAZIONE RINASCIMENTALE

MODELLI MELODICI DEL RINASCIMENTO (esercizi preliminari)

I modelli usati in questi esercizi melodici sono stati scelti dalla letteratura per liuto e vihuela (Byrd è stato trascritto dalla tastiera al liuto da un autore anonimo). Tutti i modelli iniziano con semplici semiminime e crome, passano poi a crome e semicrome, sino ad arrivare a sole semicrome.

Si è scelta la triade come base su cui costruire gli esercizi, soprattutto grazie alla sua semplicità e convenienza, e per sviluppre un forte senso di riferimento ritmico, melodico e armonico. La triade è trasportata dalla tonica alla dominante occupando ogni volta quattro battute. Durante l'esercizio vengono aggiunte note di passaggio e ausiliarie. I modelli "a", "b" ed "e" usano il modo ionico (maggiore), "c" e "f" quello dorico; quello "d" misolidio.

*L'***esempio 9** *mostra il modello "a" in cinque posizioni differenti; l'***esempio 10** *usa lo stesso modello in diverse progressioni* **(i/iii)**.

9

(i) position II (ii) position V (iii) position VII ¢ VII (iv) position X C X (v)

10

(i) I II (ii) IV V (iii) II III (VI)

To further extend the level of proficiency, one should:

A) Exercise all the patterns in all positions.
B) Transpose all the patterns to various tonalities (modes).
C) As in ***example 10***, play all the patterns in different progressions (e.g. I-II/III/IV/V/VI, etc.).

Per migliorare ulteriormente le proprie capacità, bisognerebbe:

A) Praticare tutti i modelli in tutte le posizioni.
B) Trasportare tutti i modelli nelle varie tonalità (modi).
*C) Come nell'***esempio 10***, eseguire tutti i modelli in varie progressioni (per esempio I-II/III/IV/V/VI, ecc.).*

11 *J. DOWLAND, The Frog Galliard*

a1

a2

a3

a 4

J. DOWLAND, Fantasia n. 1

b 1

b 2

b 3

b 4

J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo)

c 1

c 2

c 3

c 4

L. DE NARVÁEZ, Baxa de contrapunto

d 1

d 2

d 3

W. BYRD, The Woods so Wild

e 1

e 2

tr tr tr

e 3

tr

L. DE NARVÁEZ, Tres diferencias por otra parte

f 1

f 2

CONDENSED RENAISSANCE MELODIC PATTERNS (preliminary exercises)

MODELLI MELODICI SINTETICI DEL RINASCIMENTO (esercizi preliminari)

12

a 5

a 6

b 5

b 6

c 5

1. 2.

1. 2.

d 4

e 4

e 5

f 3

RENAISSANCE MELODIC PATTERNS (cadential and modulatory exercises)

Example 13 demonstrates further elaboration on the patterns employed in ***examples 11/12***. The pattern "a" has been used here to show both cadential progression (I-VI-II-V) and modulations to different keys (modes). The pattern "a8" modulates from D to b; "a9" from D to A; "a10" from D to f#; "a11", in the first variant, modulates from D to G, and in the second, both modulates to G and returns to the tonic; "a12" modulates from D to e. Patterns "b" and "e" are first shown in cadential progression (I-VI-II-V), then in T-SD-T type of modulation. Since the original forms of "c" and "f" use Dorian cadential progressions, they are shown here only in their modulatory form: "c6" uses modulatory shift from D-A-D Dorian (T-D-T); "f4" from D-G-D Dorian (T-SD-T). The Mixolydian pattern "d5" in its first variant modulates from C to D; in the second, it also uses an intermediary modulatory shift (A Aeolian) to return to the original mode (from C to D Mixolydian, to A Aeolian, to C again).

The patterns used in these exercises have been chosen from a variety of sources for diversity's sake, and to give a larger scope of language choices for the improvisational practice. If one is to use these patterns in the context of improvising within already established parameters, one should stick to characteristics of not only epochal (or regional) Renaissance idiom, but also to a particular composer's idiosyncrasies (note cadential turn typical for Narváez in patterns "d5" and "f4"). If, on the other hand, one uses them to create a new, personal language within a free improvisational practice (or composition), any number of new syntheses is possible within a multitude of existing musical coordinating systems.

MODELLI MELODICI DEL RINASCIMENTO (esercizi cadenzali e modulanti)

*L'***esempio 13** *mostra un'ulteriore elaborazione dei modelli impiegati negli* **esempi 11/12**. *Il modello "a" viene qui usato sia per progressioni cadenzali (I-VI-II-V) sia per modulazioni a toni (modi) diversi. Il modello "a8" modula da RE a SI; "a9" da RE a LA; "a10" da RE a FA; "a11", nella prima variante, modula da RE a SOL, e nella seconda modula a SOL per poi ritornare alla tonica; "a12" modula da RE a MI. I modelli "b" ed "e" sono esposti dapprima in progressione cadenzale (I-VI-II-V), poi nella modulazione del tipo T-SD-T. Dal momento che le forme originali "c" e "f" usano progressioni cadenzali doriche, sono presentate qui solo nella loro forma modulante; "c6" usa una modulazione di passaggio da RE-LA-RE dorica (T-D-T); "f4" da RE-SOL-RE dorica (T-SD-T). Il modello misolidio "d5", nella sua prima variante, modula da DO a RE; nella seconda fa uso di una modulazione intermedia di passaggio (LA eolio), per ritornare al modo originario (da DO a RE misolidio, a LA eolio, di nuovo a DO).*

I modelli usati in questi esercizi sono stati tratti da varie fonti, allo scopo di offrire una ampia sfera di scelte di linguaggio per la pratica improvvisativa. Volendo utilizzare questi modelli nel contesto dell'improvvisazione entro parametri già stabiliti, occorre attenersi non solo alle caratteristiche dell'idioma rinascimentale dell'epoca e del luogo, ma anche alle idiosincrasie di un determinato compositore (nota di volta cadenzale, tipica di Narváez, nei modelli "d5" e "f4"). D'altra parte, se si usano tali modelli per creare un linguaggio nuovo e personale entro una libera pratica improvvisativa (o composizione), è possibile un numero qualunque di nuove sintesi all'interno di una molteplicità di sistemi musicali coordinati esistenti.

13

a 7

a 8
D - b

a 9
D - A

a 10
D - f #
② C IV C II

a 11
D - G
1.

2.
C III
G - D

a 12
D - e

b 7
C VII C VIII ③

b 8
G - C - G
C VII C VIII ③ ② ③
⑥

1. 2.

c 6
D - A - D
(Dorian)

d 5
C - D
(Mixolydian)

D - A (Aeolian) - C

e 6

C IX

C VII

e 7
A - D - A

C IX

C VII

C II

f 4
D - G
(Dorian)

G - D

C I

SPECIES IMPROVISATION WITH "CANTUS FIRMUS"

IMPROVVISAZIONE PER SPECIE CON "CANTUS FIRMUS"

All the species improvisation exercises are based on J. Fux's concept of teaching counterpoint through a series of stages called "species". Species are organized according to progressive proportional relationships between a preestablished *c.f.* (which is the constant) and a countermelody.

The first species is based on a 1:1 proportion; the second, on 1:2; the third, on 1:4; the fourth (ligature), on the syncopation. The fifth (*floridus*) combines all the species elaborated upon (refer to COUNTERPOINT IN TWO VOICES).

Every *c.f.* is written in two versions: one in the lower voice, the other in the upper. The player is advised to proceed gradually from the improvisation of one species to the next, only after all the idiosyncrasies of every species in every mode have been thoroughly assimilated.

Tutti gli esercizi di improvvisazione per specie sono basati sul concetto di J. Fux, secondo il quale il contrappunto si insegna attraverso una serie di fasi chiamate "specie". Le specie sono organizzate secondo una relazione proporzionale progressiva tra un c.f. *prestabilito (che è la costante) e una contromelodia.*

*La prima specie è basata su una proporzione 1:1; la seconda su 1:2; la terza su 1:4; la quarta (legatura) sulla sincope. La quinta (*floridus*) combina tutte le specie precedentemente elaborate (vedere il CONTRAPPUNTO A DUE VOCI).*

Ogni c.f. *è scritto in due versioni: uno alla voce inferiore e uno a quella superiore. Si consiglia all'esecutore di procedere gradualmente dall'improvvisazione di una specie alla successiva solo dopo aver completamente assimilato tutte le peculiarità di ogni specie in ciascun modo.*

MODULATORY EXERCISES

Five diatonic modulations are possible starting with any one of the keys (modes) within both tonal and modal systems: the tonic to the relative minor (major), to the dominant and its substitute, to the subdominant and its substitute. C major (Ionian mode) modulations (I-VI, I-V/III, I-IV/II) have been given as models for modulations from, and to, other keys (modes).

Every *c.f.* is given in two different variants: in one, the penultimate measure is on the II degree; in the other, on the V, thus giving two alternative ending cadences.

Note that ***examples 9/10*** have in the penultimate measure F# for the minor tonality, but F♮ for the Phrygian mode.

ESERCIZI MODULANTI

Sia nel sistema tonale che in quello modale sono possibili cinque modulazioni diatoniche, iniziando con ciascuna delle tonalità (modi): la tonica al relativo minore (maggiore), alla dominante e al suo relativo, alla sottodominante e al suo relativo. Le modulazioni in DO maggiore (modo ionico, I-VI, I-V/III, I-IV/II) sono fornite come modelli per modulazioni da e verso altre tonalità (modi).

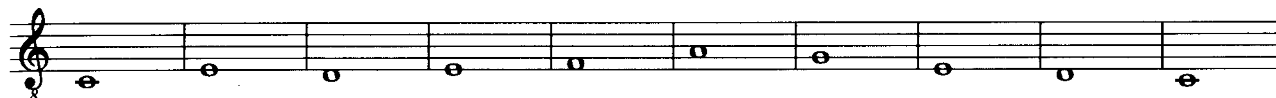
Ogni c.f. *è fornito in due diverse varianti: in una la penultima misura è sul II grado, nell'altra sul V, fornendo così due cadenze finali alternative.*

Si noti che gli **esempi 9/10** *hanno nella penultima battuta FA# per la tonalità minore, ma FA♮ per il modo frigio.*
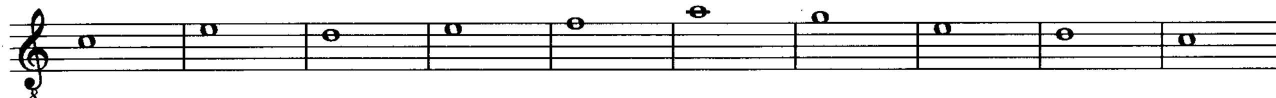
14

Ionian

1

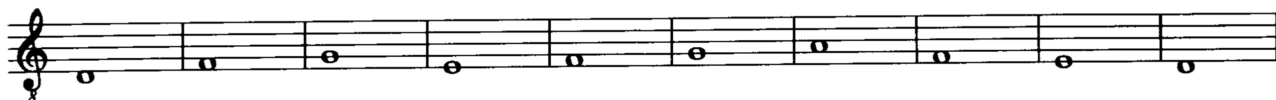


2

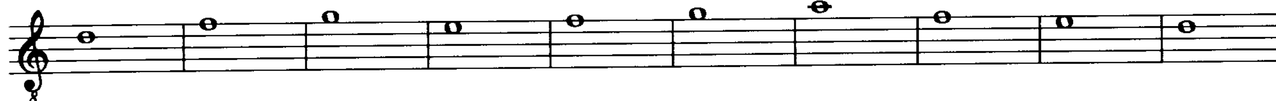


Dorian

3



4

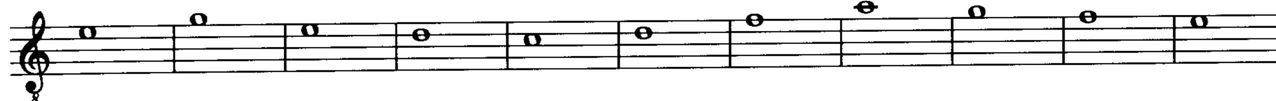


Phrygian

5
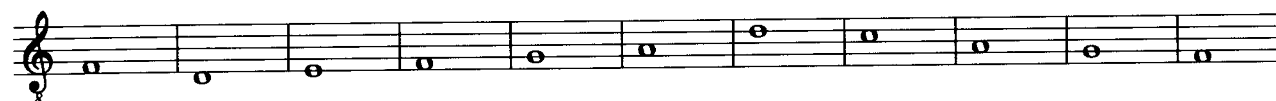


6
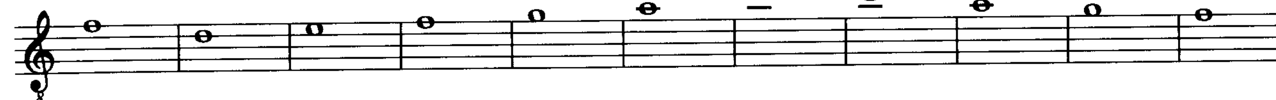


Lydian

7
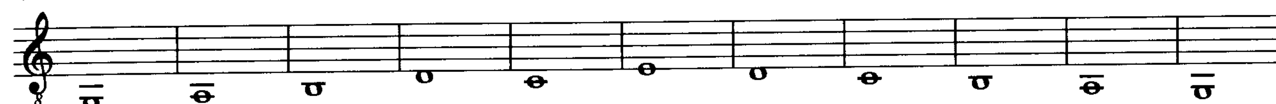


8
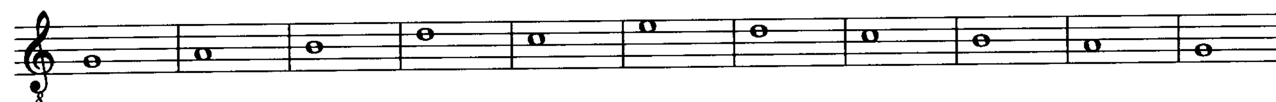


Mixolydian

9
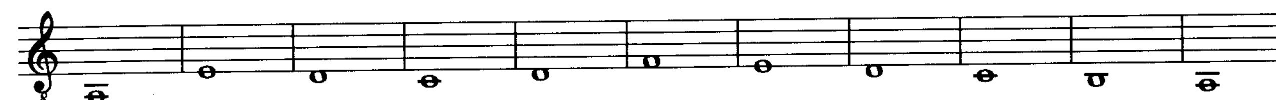


10

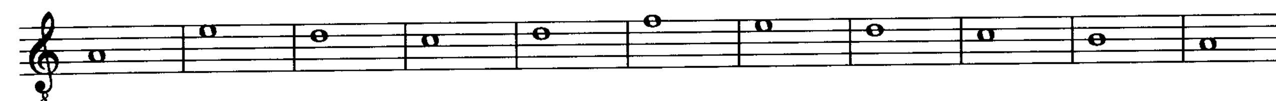


Aeolian

11



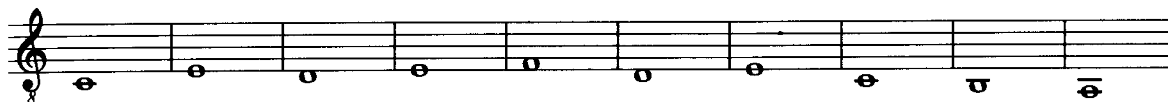
12



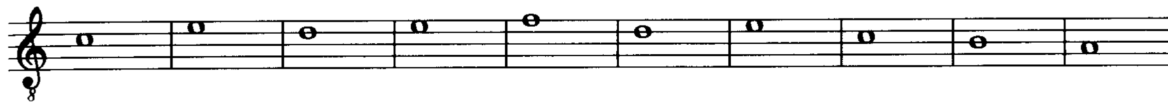
15

C - a (Ionian - Aeolian)

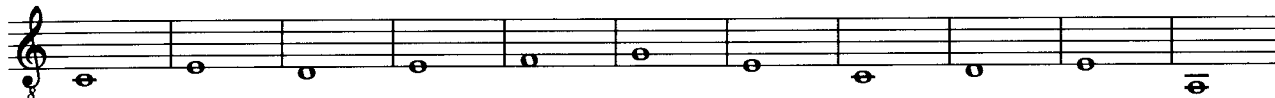
1
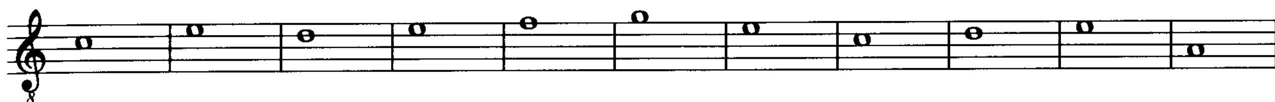


2



3

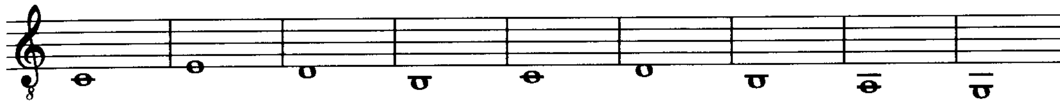


4

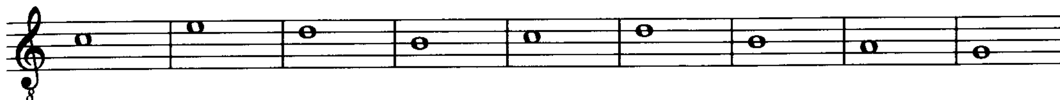


C - G (Ionian - Mixolydian)
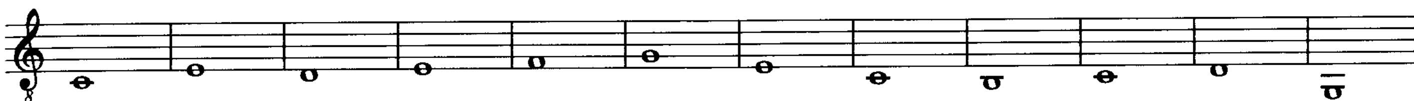
5



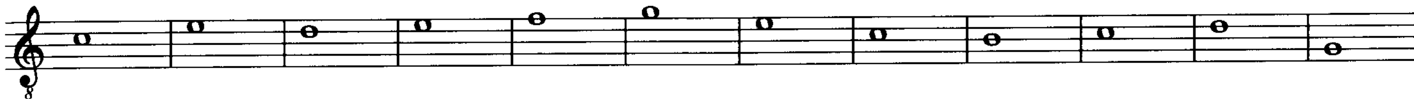
6



7
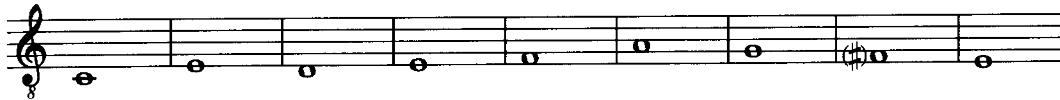


8
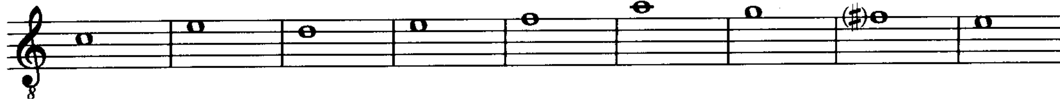


C - e (Ionian - Phrygian)

9

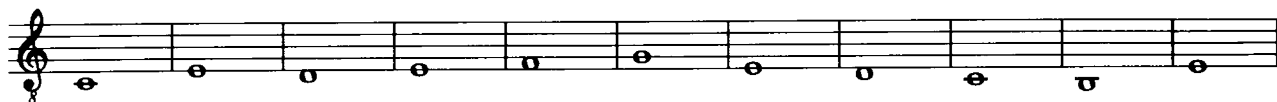


10
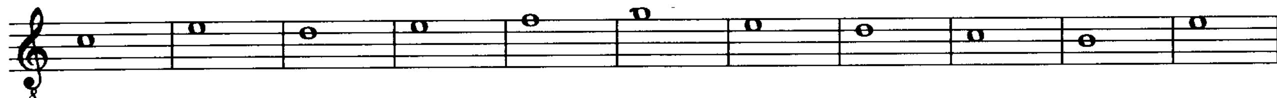




11
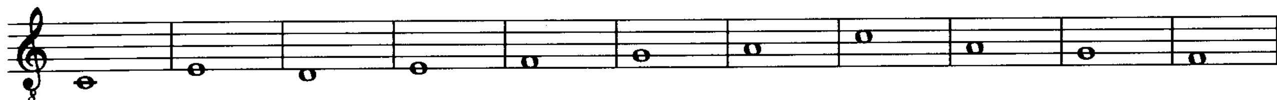


12

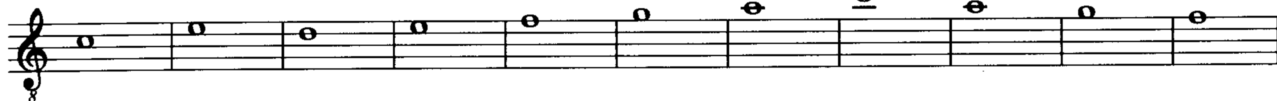


C - F (Ionian - Lydian)

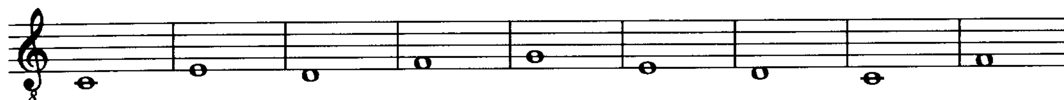
13



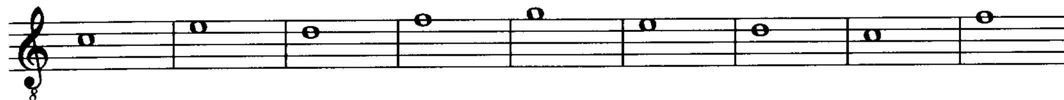
14



15
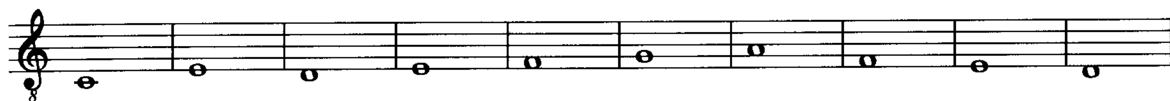


16
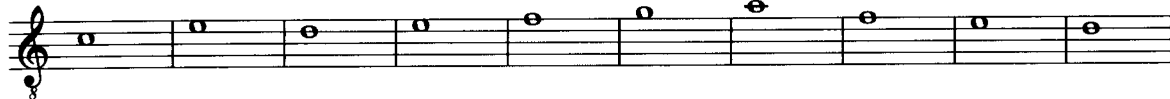


C - d (Ionian - Dorian)
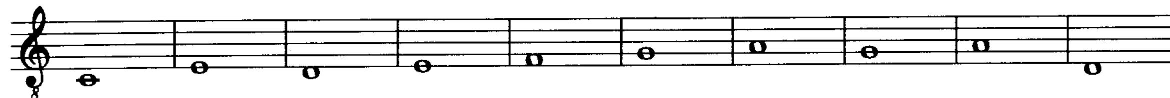
17
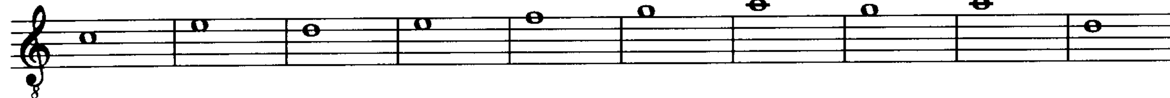


18



19



20



IMPROVISING COUNTERPOINT PATTERNS IN SPECIES

COUNTERPOINT PATTERNS IN SPECIES

The primary purpose of the counterpoint patterns in species (*example 18*) is to enable the player to:

A) Establish a clear sense of which intervals may represent the triad (in the context of species counterpoint).
B) Develop the ability to use alternative choices of intervals representing the triad, while shaping a melodic line.
C) Develop independence of both upper and lower voices (all the exercises have been written in double counterpoint in order to enable voice reversal).

Because of its textural characteristics, the counterpoint in two voices is often ambiguous as to the exact nature of the harmonic function employed. The triad may be represented by:

A) The 8ve, by doubling the tonic, strengthens its function, but at the same time remains the most ambiguous of the intervals, since it gives no clue as to the nature of the triad or the degree to which it belongs.

B) The 5th, similarly, gives a clear sense of the tonic, but it lacks definition and sounds empty (for more information, please refer to COUNTERPOINT IN TWO VOICES - intervals). Used in the context of a longer interval succession involving a 3rd or 6th, the 8ve and 5th can, however, be very effective (*example 17-i/iv*). Note that the 8ve, used as a representative of the first inversion, sounds ambiguous (it could also indicate the tonic of the III degree) if played on the downbeat, but if it comes on the upbeat after a strong representation of the chord (as in *iv*), it is perfectly usable.

C) Of all the intervals representing the triad, the 3rd (or its inversion, the 6th) is the most frequently used (it is ambiguous as well, since it could be used either as an upper or a lower third in a triad). The tonic, mediant, and dominant are easily alternated in the contexts of intervals of 3rds or 6ths (*v-vi-vii-viii*). Note that the 6th A-F# (as a representative of $^6_4$ chord) is usable in this type of counterpoint, but not in the counterpoint in three voices, since it would countain the 4th, which is considered a dissonance.

MODELLI CONTRAPPUNTISTICI DI IMPROVVISAZIONE PER SPECIE

MODELLI DI CONTRAPPUNTO PER SPECIE

*Scopo primario dei modelli di contrappunto per specie (***esempio 18***) è quello di permettere all'esecutore di:*

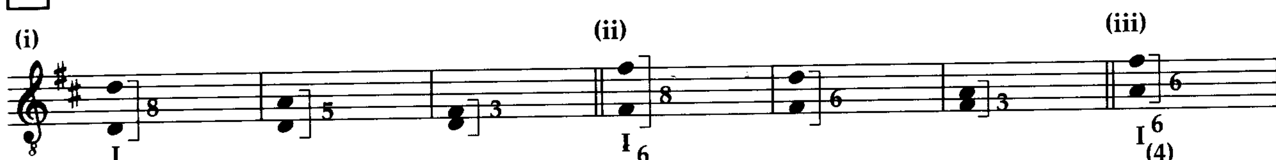
A) Stabilire una percezione precisa di quali intervalli può rappresentare la triade (nel contesto del contrappunto doppio proprio per consentire l'inversione della voce).
B) Sviluppare l'abilità nel far uso di una scelta di intervalli che rappresentano la triade, mentre si dà forma ad una linea melodica.
C) Sviluppare l'indipendenza sia delle voci superiori che di quelle inferiori (tutti gli esercizi sono scritti in contrappunto doppio proprio per consentire l'inversione della voce).

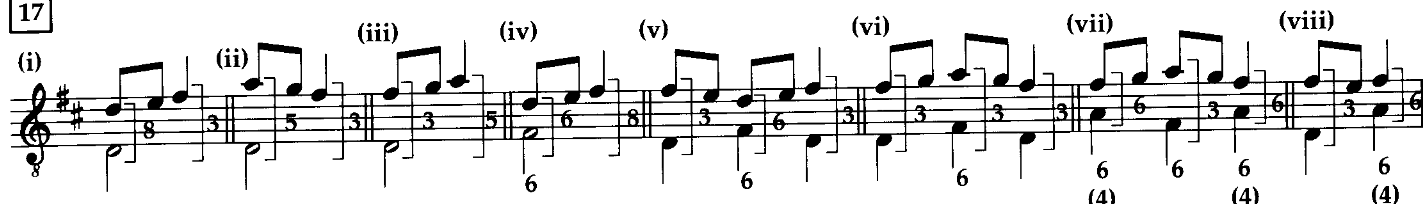
A causa delle sue caratteristiche di tessitura, il contrappunto a due voci risulta spesso ambiguo per quanto riguarda la precisa natura della funzione armonica impiegata. La triade può essere rappresentata da:

A) L'8ª, raddoppiando la tonica, rafforza la sua funzione, ma allo stesso tempo rimane il più ambiguo degli intervalli, dal momento che non fornisce alcun indizio a proposito della natura della triade o del grado di appartenenza.

*B) La 5ª, a sua volta, dà un chiaro senso della tonica, ma manca di definizione e risulta vuota (vedere il CONTRAPPUNTO A DUE VOCI - intervalli). Usate nel contesto di una successione più lunga di intervalli comprendenti una 3ª o 6ª, l'8ª e la 5ª possono essere, ad ogni modo, di grande efficacia (***esempio 17-i/iv***). Si noti che l'ottava, usata per rappresentare il primo rivolto, risulta ambigua (potrebbe anche indicare la tonica del III grado) se eseguita in battere, ma se càpita in levare dopo una forte presenza dell'accordo (come nel* **iv***) la si può usare tranquillamente.*

*C) Di tutti gli intervalli che rappresentano la triade, la 3ª (o il suo rivolto, la 6ª) è quella più frequentemente usata (pur essendo anch'essa ambigua, poiché la si può utilizzare in una triade come una terza sopra o una terza sotto). Tonica, mediante e dominante sono facilmente alternabili nel contesto di intervalli di 3ª o 6ª (***v-vi-vii-viii***). Si noti come la 6ª LA-FA# (come accordo di $^6_4$) è utilizzabile in questo tipo di contrappunto, ma non nel contrappunto a tre voci, dal momento che conterrebbe la 4ª, che è considerata una dissonanza.*





Similarly to Renaissance melodic patterns, these exercises alternate tonic and V degree, sustaining each for 4 bars. The player is advised to experiment further by:

A) Condensing patterns to one or two bars.
B) Using the same patterns on other degrees.
C) Transposing the patterns to various keys.

In improvisation, the process of selection is instantaneous, so it is important to always have alternative intervals for the same harmonic function or melodic line.

Come nei modelli melodici rinascimentali, questi esercizi alternano tonica e V grado, per quattro battute. Si consiglia all'esecutore di provare inoltre a:

A) *Condensare i modelli in una o due battute.*
B) *Usare gli stessi modelli su altri gradi.*
C) *Trasporre i modelli in varie tonalità.*

Nell'improvvisazione, il processo di selezione è istantaneo; è dunque importante avere sempre intervalli alternativi per la stessa funzione armonica o linea melodica.

PRELIMINARY EXERCISES

The following exercises ***(example 18)*** are in Ionian (major) mode:

1/2 (first species)
3/4 (second species)
5/6 (third species)
7/8 (first and second species in diminution)
9 (a-b) / 10 (a-b) (second species in diminution)
11/12 (fourth species)
13/14 (first and fourth species in diminution)
15/16 (fourth species in diminution)
17/18 (fifth species)

The following are in Dorian mode:

19/20 (first species)
21/22 (second species)
23/24 (third species)
25/26 (second species in diminution)
27/28 (fourth species)
29/30 (fifth species)
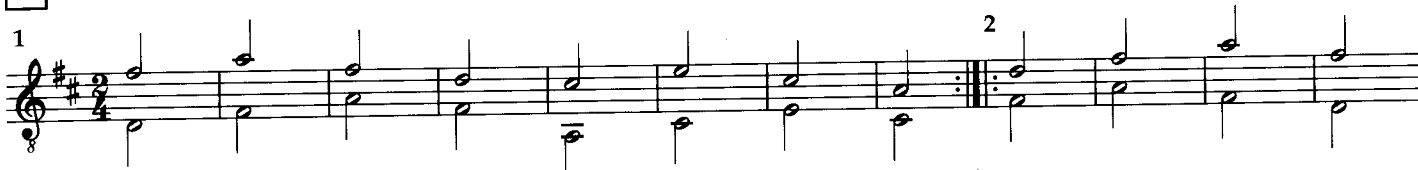
ESERCIZI PRELIMINARI

I prossimi esercizi **(esempio 18)** *sono nel modo ionico (maggiore):*

1/2 *(prima specie)*
3/4 *(seconda specie)*
5/6 *(terza specie)*
7/8 *(prima e seconda specie in diminuzione)*
9 (a-b) / 10 (a-b) *(seconda specie in diminuzione)*
11/12 *(quarta specie)*
13/14 *(prima e quarta specie in diminuzione)*
15/16 *(quarta specie in diminuzione)*
17/18 *(quinta specie)*

I successivi sono in modo dorico:

19/20 *(prima specie)*
21/22 *(seconda specie)*
23/24 *(terza specie)*
25/26 *(seconda specie in diminuzione)*
27/28 *(quarta specie)*
29/30 *(quinta specie)*



3

4

5

6

7

8

9 a

9 b

10 a

10 b

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

1. 2.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

MODULATORY EXERCISES

The same principles used in the preliminary exercises have been applied to the modulatory exercises *(example 19)*.

Both major (Ionian) and minor (Dorian, Aeolian and Phrygian) keys employ five species to modulate from the tonic to five diatonically related keys (modes):

1/2: from D major (Ionian) to the relative minor (b).
3/4: from D major (Ionian) to the dominant (A).
5/6: from D major (Ionian) to the dominant substitute (f#).
7/8: from D major (Ionian) to the subdominant (G).
9/10: from D major (Ionian) to the subdominant substitute (e).
11/12: from d minor (Aeolian) to the relative major (F).
13/14: from d minor (Dorian) to the dominant (a).
15/16: from d minor (Dorian) to the dominant substitute (C).
17/18: from d minor (Phrygian) to the subdominant (g).
19/20: from d minor (Aeolian) to the subdominant substitute (B).

These exercises should be used as models for further modulations and transpositions.

ESERCIZI MODULANTI

Lo stesso principio usato negli esercizi preliminari è stato applicato agli esercizi di modulazione **(esempio 19).**

Sia le tonalità maggiori (modo ionico) che minori (modo dorico, eolio, frigio) impiegano cinque specie per modulare dalla tonica alle cinque tonalità (modi) connesse diatonicamente:
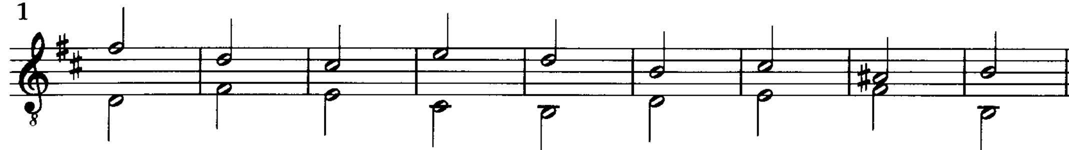
1/2: *da RE maggiore (ionico) al relativo minore (SI).*
3/4: *da RE maggiore (ionico) alla dominante (LA).*
5/6: *da RE maggiore (ionico) al relativo della dominante (FA#).*
7/8: *da RE maggiore (ionico) alla sottodominante (SOL).*
9/10: *da RE maggiore (ionico) al relativo della sottodominante (MI).*
11/12: *da RE minore (eolio) al relativo maggiore (FA).*
13/14: *da RE minore (dorico) alla dominante (LA).*
15/16: *da RE minore (dorico) al relativo della dominante (DO).*
17/18: *da RE minore (frigio) alla sottodominante (SOL).*
19/20: *da RE minore (eolio) al relativo della sottodominante (SI).*

Questi esercizi dovrebbero essere usati come modelli per ulteriori modulazioni e trasposizioni.

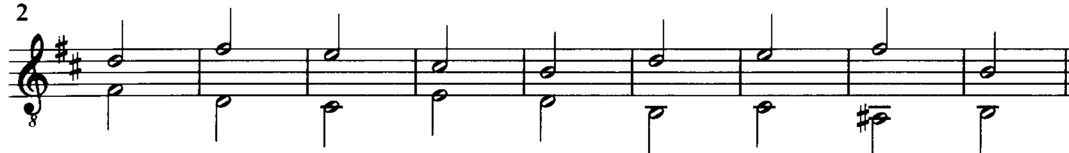
19

D - b

1
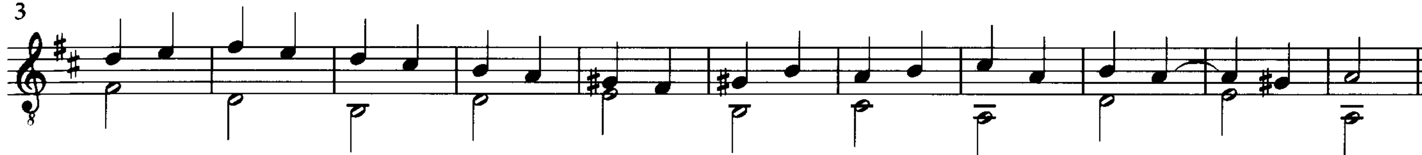


2

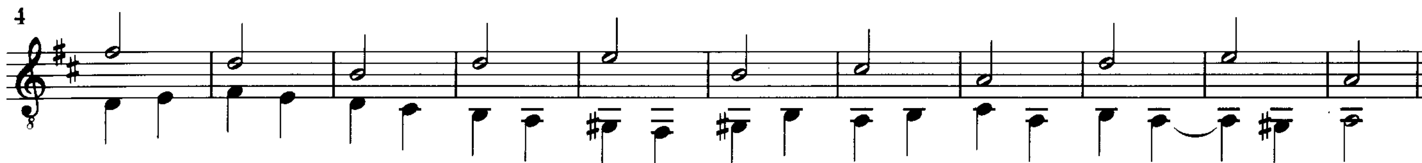


D - A

3
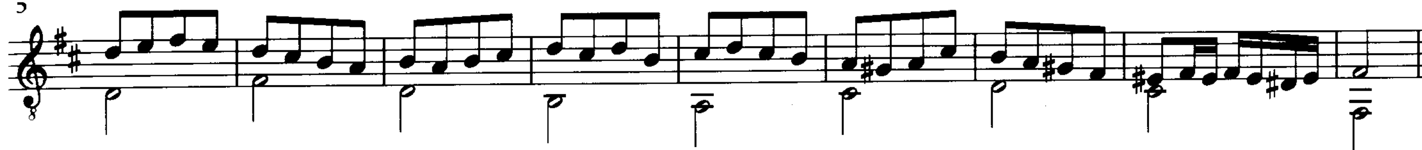


4



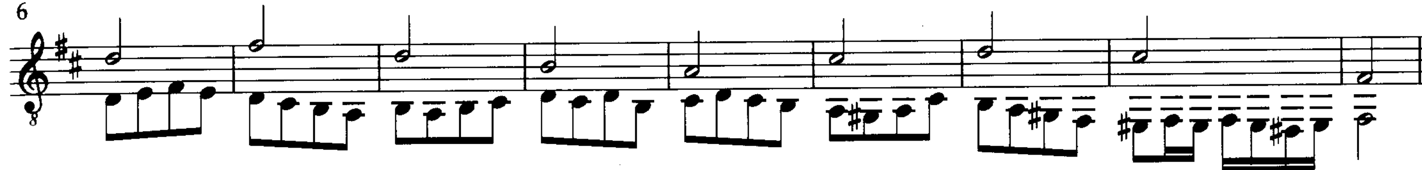
D - f♯

5



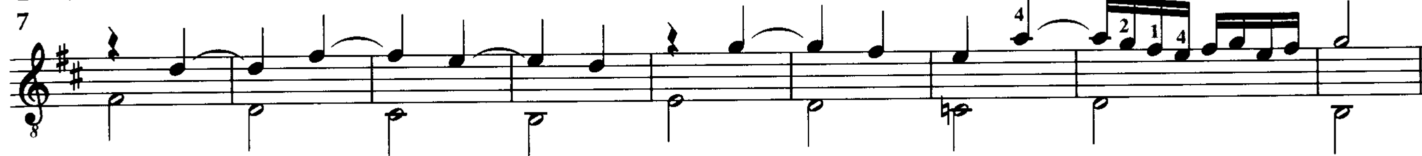
6 = D

6

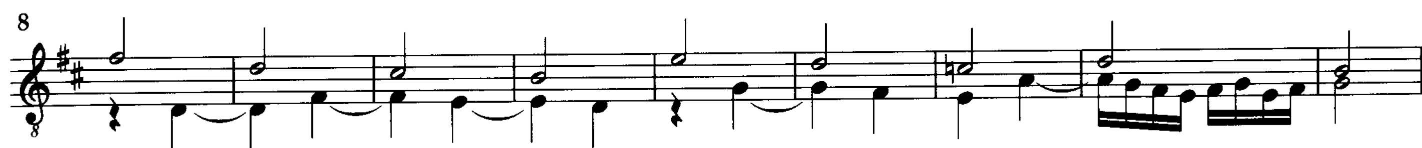


D - G

7
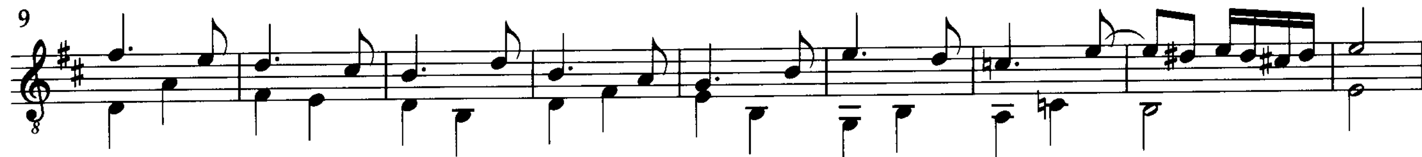


8
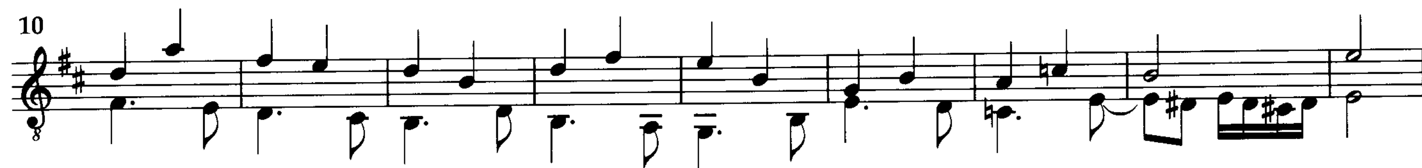


D - e

9
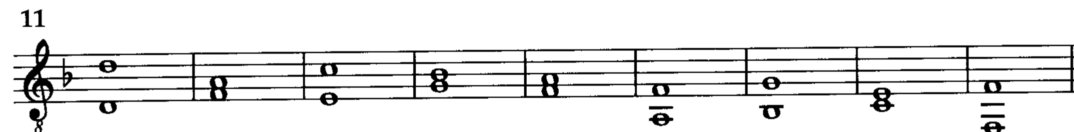


10

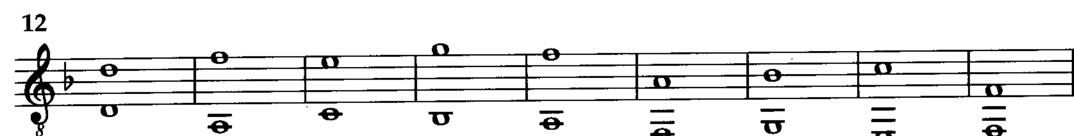


d - F
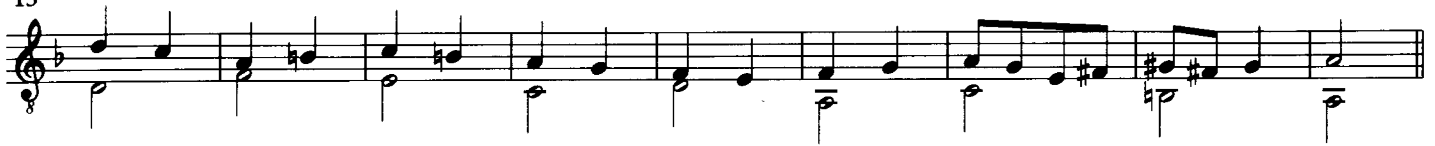
11
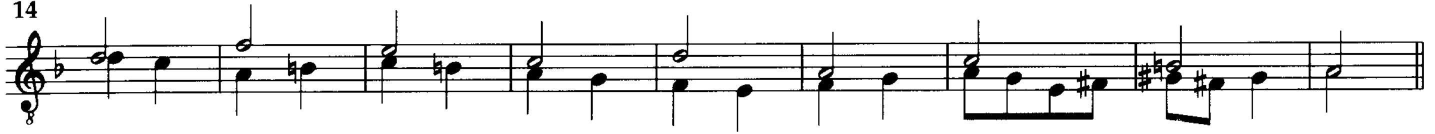


12

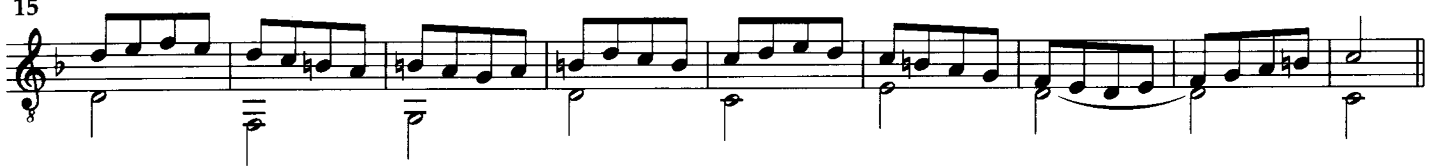


d - a

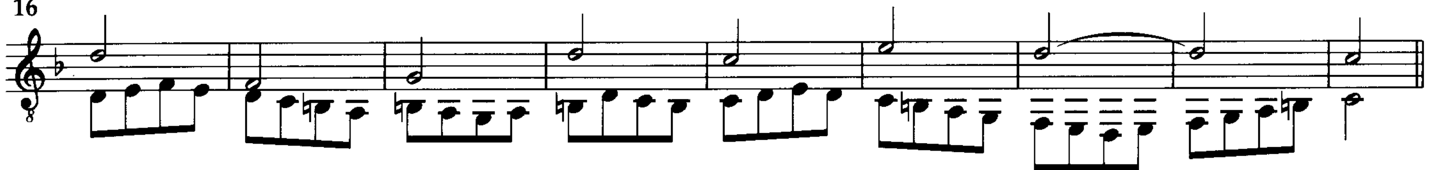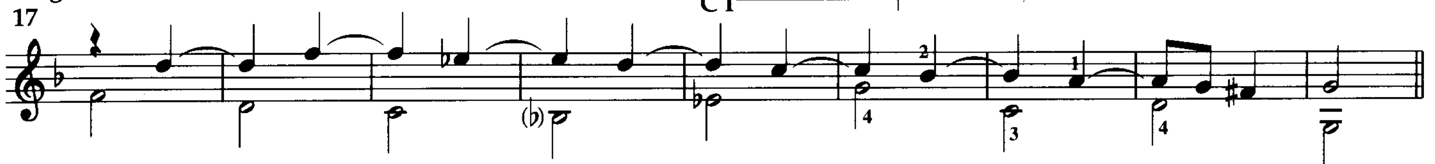




d - C

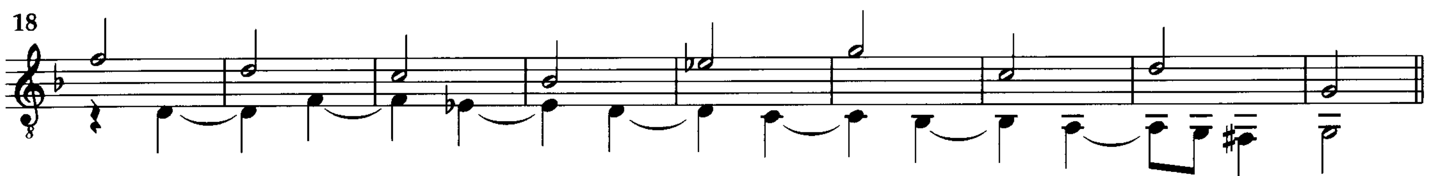


6 = D
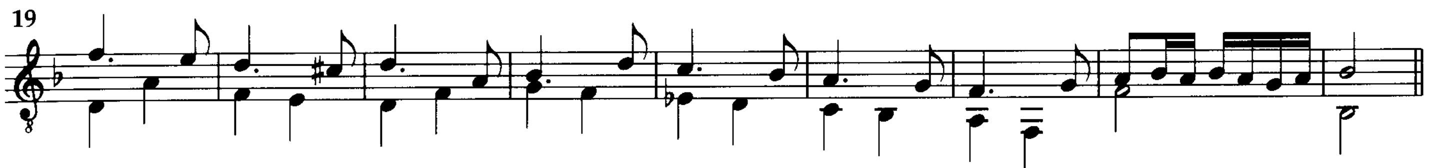


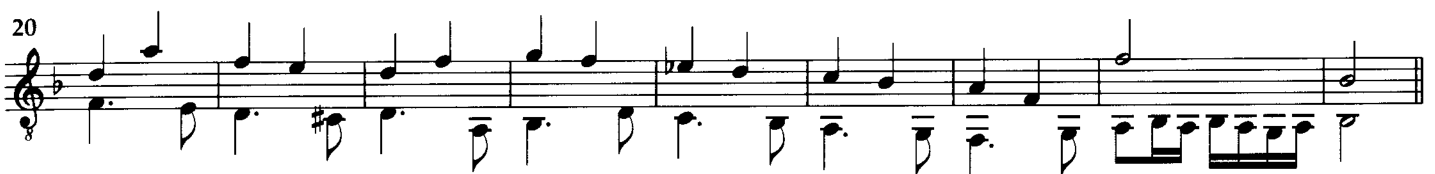
d - g





d - B♭





VARIATION TECHNIQUE

In many of its aspects, the variation form is synonymous with improvisation. In both the Renaissance and Baroque eras, improvisation was an integral part of the creative processes, and a performer of that period was expected to improvise various types of forms, including variations on either ground or figured bass. The early type of variation form was very fluid and often did not distinguish between different sets of variations (with a double bar-line).

The Italian composer J. Ambrosio Dalza's IV book of lute music is the earliest printed variation set (1508). Although the variation form did exist in this period in both Italy and Spain, the great tradition of variation sets in vihuela literature did not start until the creation of *diferencias* by Narváez (1538), followed by Mudarra's (1546). In England, on the other hand, the instrumental variation form reached its peak only in the second half of the XVI century. Most varied dances (*Pavanes, Passemezos, Galliards*, etc.) were based on either ground bass or a set of harmonic progressions. The type of form usually used alternated each thematic statement with a variation: A-A'-B-B'-C-C'.
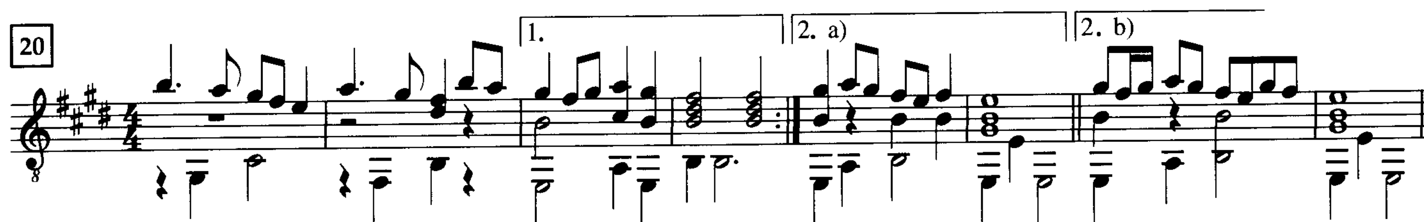
Example 20 shows the B section of Dowland's *Lady Laiton's Alman*. The form is simple: an eight-bar period consisting of two four-bar phrases. The first two bars of each phrase are both built on the same rhythmic figure, but are transposed melodically and harmonically (I_6-VI in the first, II-V in the second). Both phrases have the two initial bars in common, but the endings differ: the first ends with a half cadence on the V degree, whereas the second ends with a final on the tonic.

TECNICA DELLA VARIAZIONE

Per molti aspetti, la forma della variazione è sinonimo di improvvisazione. Sia nell'epoca rinascimentale che barocca, l'improvvisazione era parte integrale dei processi creativi, ed un esecutore di allora era tenuto ad improvvisare varie forme, comprese le variazioni su basso fondamentale o figurato. All'inizio la variazione era molto fluida e spesso non faceva distinzione tra diverse serie di variazioni (con una doppia linea di battuta).

Il IV libro di musica per liuto di J. Ambrosio Dalza è in assoluto il primo ciclo di variazioni pubblicato (1508). Sebbene la forma della variazione esistesse in questo periodo sia in Italia che in Spagna, la grande tradizione dei cicli di variazione nella letteratura per vihuela iniziò soltanto con la creazione delle diferencias *da parte di Narváez (1538), seguite da quelle di Mudarra (1546). In Inghilterra, invece, la forma della variazione strumentale raggiunse il suo apice solo nella seconda metà del XVI secolo. La maggior parte delle danze variate* (pavane, passemezzi, ga-gliarde, *ecc.) erano basate su un basso fondamentale o su una serie di progressioni armoniche. La forma usata alternava di solito ogni enunciazione del tema con una variazione: A-A'-B-B'-C-C'.*

*L'***esempio 20** *mostra la sezione B di* Lady Laiton's Alman *di Dowland. La forma è semplice: un periodo di otto battute contenente due frasi di quattro battute. Le prime due battute di ogni frase sono costruite entrambe sulla stessa figura ritmica, ma sono trasposte melodicamente e armonicamente (I_6-VI nella prima, II-V nella seconda). Entrambe le frasi hanno le due battute iniziali in comune, ma le finali differenti: la prima termina con una semicadenza sul V grado, mentre la seconda si conclude con una cadenza finale sulla tonica.*



J. DOWLAND, Lady Laiton's Alman (B)

Example 21 demonstrates alternative bass line patterns. On the one hand, it is crucial to be flexible and to have a multitude of options when improvising (see COUNTERPOINT IN SPECIES); on the other, it is important to assimilate motivically consistent sets of patterns in order to develop the form in a musically logical way. The examples *(i)* and *(ii)* show the basic harmonic outline; both use the same rhythmic figure, but differ in that the first uses chords only in root position, while the second uses chords in first inversion as well. All the following examples *(iii, iv, v)* use both root and inverted positions, but different rhythmic figures: the *(iii)* uses | 𝄽 ♩ 𝅗𝅥 | pattern; *(iv)* uses | ♩ 𝄽 𝄽 ♩ |

*L'***esempio 21** *mostra modelli alternativi della linea del basso. Quando si improvvisa, da un lato è importante la flessibilità e la molteplicità di opzioni (vedere il CONTRAPPUNTO PER SPECIE); dall'altro è importante assimilare una consistente varietà di modelli al fine di sviluppare la forma in modo logico dal punto di vista musicale. Gli esempi* **(i)** *e* **(ii)** *indicano lo schema armonico di base; entrambi usano la stessa configurazione ritmica, ma il primo utilizza accordi in stato fondamentale, mentre il secondo fa uso anche di accordi in primo rivolto. Tutti gli esempi successivi* **(iii, iv, v)** *usano sia stati fondamentali che rivolti, ma differenti figure ritmiche;* **(iii)** *usa un modello:* | 𝄽 ♩ 𝅗𝅥 | **(iv)**: | ♩ 𝄽 𝄽 ♩ |

The *example (v)* uses a more dynamic bass line with added eighths, serving as passing notes. The player is encouraged to create original bass lines by using other rhythmic, melodic or harmonic figures (e.g. etc.).

L'**esempio (v)** *usa una linea di basso più dinamica, con aggiunta di crome che servono come note di passaggio. L'esecutore dovrebbe cercare di creare linee di basso originali facendo uso di altre figure ritmiche, melodiche o armoniche (ad esempio: ecc.).*

21

(i) 1. 2. (ii)

I VI II V I IV I V I IV V I I 6 VI II 6 V 2

1. 2. (iii) 1.

I 6 IV6 I V6 5 3 I 6 IV V I I 6 VI II V I 6 IV I V

2. (iv) 1. 2.

I 6 IV V I (II 6) V 6 I 6 V 6 V 6

(v) 1. 2.

Example 22 shows Dowland's own variations on the given form:

L'**esempio 22** *mostra le variazioni di Dowland sulla forma data:*

22

In *example 23* I have written (in a more or less improvisatory manner) nine different variations on the bass lines shown in *example 20*. The *(i)* variation uses the bass line *(iii)* and only quarter and eighth notes in the upper voice with rhythmic patterns:

*Nell'***esempio 23** *ho scritto (in maniera più o meno improvvisata) nove diverse variazioni sulle linee di basso presentate nell'***esempio 20**. *La variazione* **(i)** *usa la linea di basso* **(iii)** *e solo semiminime e crome alla voce superiore, con modelli ritmici:*

The *example (ii)* uses the same bass line with eighth and sixteenth notes; the bass in *(iii)* is somewhat varied, with extended sixteenth note passages; *(iv)* uses the bass with the upper line almost entirely in sixteenth note movement; *(v)* combines the bass with an eighth note upper line to create a contrapuntal dialog; *(vi)* further elaborates on the same bass *(v)* with eighth and sixteenth note figures; *(vii)* uses a variant of bass *(v)* ( ) with mixed figuration in the upper voice; *(viii)* reverses the roles by using sixteenth note figures in the lower voice with chordal movement in the upper voice based on the rhythmic pattern of the bass *(iii)*.

L'**esempio (ii)** *usa la stessa linea di basso con crome e semicrome; il basso nel* **(iii)** *è piuttosto variato, con estesi passaggi di semicrome;* **(iv)** *usa il basso con la linea superiore quasi interamente in movimento di semicrome;* **(v)** *combina il basso con una linea superiore in crome per creare un dialogo contrappuntistico;* **(vi)** *elabora ulteriormente lo stesso basso* **(v)** *con figure di crome e semicrome;* **(vii)** *usa una variante del basso* **(v)**: *con figurazioni miste nella voce superiore;* **(viii)** *inverte i ruoli usando figure di semicrome nella voce inferiore, con un movimento accordale nella voce superiore basato sul modello ritmico del basso* **(iii)**.

23

(i)
C IV C II C II

(ii)
C IV C II

(iii)

(iv)

(v)
C IV C II

(vi)

(vii)

(viii)

Example (ix) shows a more elaborate variation in three voices based on motivic imitation, with an added final cadence in Mixolydian mode.

*L'*esempio (ix) *mostra una variazione più elaborata a tre voci, basata sull'imitazione del motivo, con l'aggiunta di una cadenza finale in modo misolidio.*

(ix) C IV C II

1. 2. C II

Example 24 shows the A section of the same *Alman* by Dowland. The bass line is somewhat more complicated, and the harmonic plan includes a tonicization in the third measure, leading to a half cadence.

*L'*esempio 24 *presenta la sezione A della stessa* Allemanda *di Dowland. La linea del basso è assai più complicata, e il piano armonico prevede una modulazione transitoria nella terza misura, che conduce ad una semicadenza.*

24

I V I IV V VI V_6 I I_6 $VII_{7-\sharp 6}$ of V V

J. DOWLAND, Lady Laiton's Alman (A)

The *example 25 (i)* demonstrates Dowland's variation on the given form; *(ii)* and *(iii)* give two more alternatives to the progression.
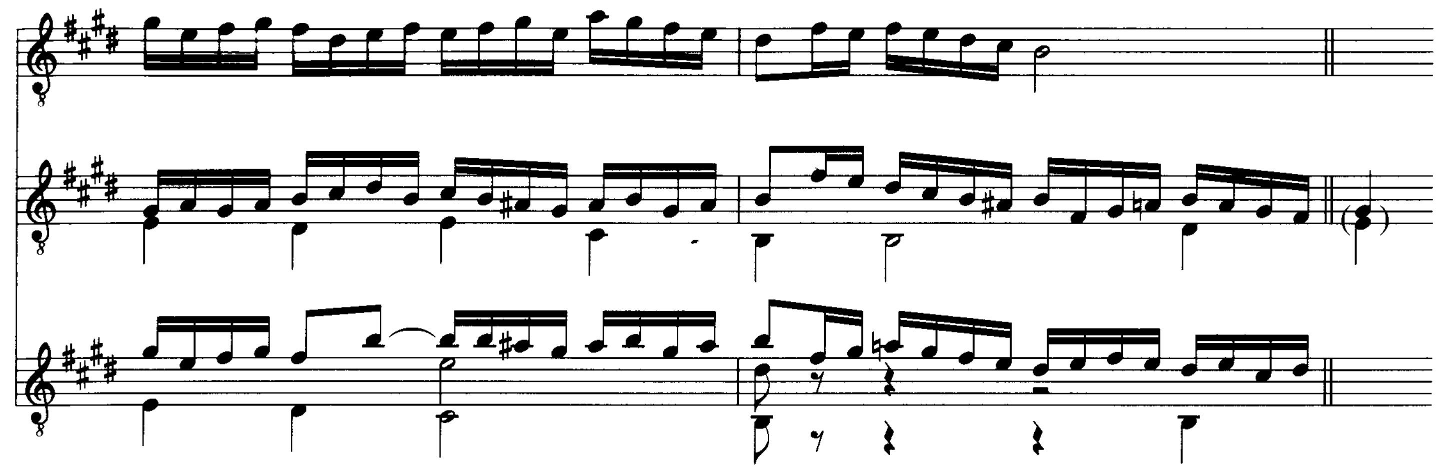
*L'*esempio 25 (i) *mostra la variazione di Dowland sulla forma data;* (ii) *e* (iii) *offrono due alternative in più alla progressione.*

25

(i)

(ii)

(iii)



For the difference of a variation form explainable in terms of tonal system (such as *Lady Laiton's Alman*), the following variation set by Narváez, called *diferencias*, belongs to an earlier Renaissance period (1538) and exhibits a highly idiosyncratic modal language, typical of Spanish vihuela music ***(example 26)***.

Per spiegare le differenze di una forma di variazione in rapporto al sistema tonale (come la precedente Lady Laiton's Alman*), vedremo ora un ciclo di variazioni di Narváez, chiamate* diferencias, *appartenente ad un periodo rinascimentale precedente (1538), con un linguaggio modale estremamente peculiare tipico della musica spagnola per vihuela* **(esempio 26)**.

26 *L. DE NARVÁEZ, Tres diferencias por otra parte*

A (a) — (b)

D: I (D Dorian) — VII (C Lyd.) — ♭VI(B♭Lyd./♭VI D Aeolian) (IV$^{6}_{4}$) (I D Aeolian)

A 1 (a')

V (D min. mel.)

(b 1) — (b 2)

VI — V — I — IV (G Lyd.) — ♭VI — V 4 - ♯3 — I (D Aeol.)

The form of the theme could be described as:
A (a[2m.] + b[2m.]) A_1 (a'[2m.] + b_1[2m.] + b_2[2m.])

La forma del tema potrebbe essere così descritta:
A (a[2m.] + b[2m.]) A_1 (a'[2m.] + b_1[2m.] + b_2[2m.])

The first phrase consists of four measures; the second uses the original two measure phrase (a), then proceeds to a different ending (b_1), confirmed by a slightly varied secondary cadential phrase (b_2). Melodically, the theme consists of a series of transposed *cambiatas* ***(example 27)*** which follow a descending stepwise movement starting on the tonic and ending on the V degree in the form of a half cadence. The second phrase follows the same pattern, but ends on the final cadence, which is then confirmed. The overall modal-harmonic plan shows the same descending motion, the macrostructure of which can be said to be in D Aeolian mode.

La prima frase è di quattro battute; la seconda usa la frase originale (a) di due battute, quindi passa a un finale differente (b_1), confermata da una frase cadenzale secondaria (b_2) leggermente variata. Dal punto di vista melodico, il tema consiste in una serie di note cambiate trasportate **(esempio 27)***; esse seguono un movimento discendente a grado congiunto che inizia sulla tonica e finisce sul V grado in forma di semicadenza. La seconda frase segue lo stesso modello ma termina sulla cadenza finale, che viene poi confermata. Il piano armonico-modale complessivo mostra lo stesso moto discendente, la cui macrostruttura – si può dire – appartiene al modo di RE eolio.*

27

28

On a microstructural level, however, a wealth of modes is used, which, I believe, shows a close kinship to Arabic *maqam* and Indian *rāga* systems (Moorish and Saracenic influences). Five modes are employed in this piece: D Dorian; C Lydian; D Aeolian (B♭ Lydian); d minor melodic starting on the V degree (equivalent to *rāg* Cārukeśī in the Indian *rāga* system); G Lydian ***(example 29)***.

A livello microstrutturale, comunque, credo che la ricchezza dei modi usati riveli una stretta affinità con il sistema del maqam *arabo e quello del* rāga *indiano (influenze moresche e saracene). In questo brano vengono impiegati cinque modi: RE dorico; DO lidio; RE eolio (SI♭ lidio); RE minore melodico con inizio sul V grado (equivalente al* rāg *Cārukeśī nel sistema del* rāga *indiano); SOL lidio* **(esempio 29)**.

29

30

Every mode employs a #VII degree leading tone *(example 30)* (which does not necessarily belong to the mode itself - D Dorian e.g.), which is most often used as an auxiliary or passing note.

Other types of leading tones are also used in the shaping of a melodic line: ♮VI in D Dorian to C (m. 1); #IV in C Lydian to G (m. 2); G Lydian to D (m. 9).[3]

Note the secondary cadential turn (m. 9) typical for Spanish vihuela tradition (see Mudarra's *Fantasia n. 23*), with B♮ in the upper voice, followed by B♭ in the lower (IV degree with G Lydian to ♭VI, V of D Aeolian).

The player is encouraged to improvise further variations on the modal-harmonic plan of the *diferencias*, as well as other types of variation forms (such as *Passemezos, Galliards*, lute songs, etc.).

Following is an example of a song by Dowland (*What if a Day*) in three sections. A variation following each section can be improvised in this form: A-A'-B-B'-C-C' *(example 31)*.

Ogni modo impiega un grado alterato (#VII) principale **(esempio 30)** *(il quale non appartiene necessariamente al modo in sé, ad esempio RE dorico), che è usato molto spesso come una nota ausiliaria o di passaggio.*
Vengono utilizzati anche altri tipi di tonalità guida nel dar forma ad una linea melodica: ♮VI in RE dorico a DO (m. 1); #IV in DO lidio a SOL (m. 2); SOL lidio a RE (m. 9).[3]

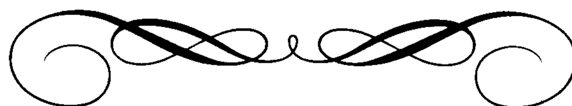
Si noti la volta cadenzale secondaria (m. 9), tipica della tradizione spagnola per vihuela (vedere la Fantasia n. 23 *di Mudarra), con SI♮ nella voce superiore, seguito da SI♭ in quella inferiore (IV grado con SOL lidio a ♭VI, V di RE eolio).*

Sarebbe utile per l'esecutore provare a improvvisare ulteriori variazioni sullo schema modale-armonico delle diferencias, *come pure altre forme di variazione (quali* passemezzi, gagliarde, canzoni per liuto, *ecc.).*
Vediamo ora un esempio di un song *di Dowland (*What if a Day*) in tre sezioni. Seguendo ogni sezione, una variazione può essere improvvisata in questa forma: A-A'-B-B'-C-C'* **(esempio 31)**.

31

(A) (B) (C)

J. DOWLAND, What if a Day



(3) The third measure of the theme serves two functions: a) that of a subdominant- either ♭VI (VI_6) (m. 3), or IV (m. 7); b) that of a tonic- in the first variation.

(3) *La terza misura del tema adempie a due funzioni; a) quella di una sottodominante o ♭VI (VI_6) (m. 3), o IV (m. 7); b) quella di una tonica, nella prima variazione.*

IMITATION TECHNIQUE

Along with variation technique, imitation was the cornerstone of structural concretion in XVI-century Renaissance music. A technique known as "points of imitation", established by J. Despres and his followers, became the main structural device for building tightly knit, yet improvisatory in character, forms of *Fantasia (Ricercar)*, widely used by lutenists of that period (for an analysis of Francesco da Milano's *Fantasia n. 38*, see page 40).

EXERCISES IN IMITATION

In order to approach this technique gradually, one should start with exercises in imitation in counterpoint in two voices. All of the exercises (with the exception of ***example*** 32) are incomplete, and are intended for improvisational practice. Every mode is shown in two types of imitation: a) at the 5th; b) at the 8ve. Some exercises are shown in stretto ***(examples 37, 40, 41, 42)***; ***example 43*** is in inversion. ***Example 44*** demonstrates a secondary application of the individual exercises: every exercise can be connected to another to form a succession of "points of imitation". In this way, the improvisation is practiced in the context of a larger structural scheme, akin to *Motet* and *Fantasia* forms. It is left to the player's discretion which modes to interlock in the course of spontaneous formal development (the player is advised to interlock only the closest related modes). One should further practice other types of imitations, such as imitation at all the other degrees, in inversion, and in augmentation and diminution (see page 36), and should transpose the given exercises to lower or higher 8ves.
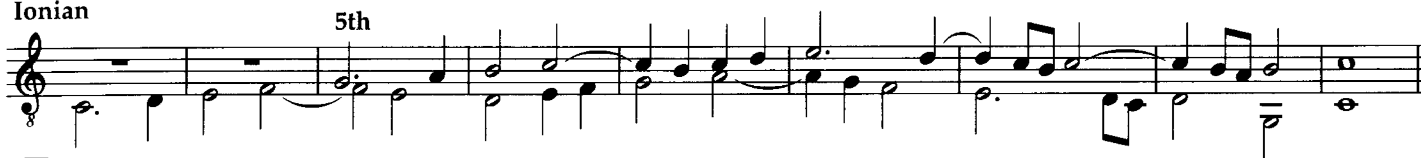
TECNICA DELL'IMITAZIONE

Assieme alla tecnica della variazione, l'imitazione è stata una pietra angolare nella struttura della musica rinascimentale del XVI secolo. Una tecnica nota come "punti di imitazione", fissata da J. Despres e dai suoi seguaci, divenne il principale artificio strutturale per la costruzione della forma (ben definita e tuttavia improntata a un carattere improvvisativo) della fantasia (ricercare), *ampiamente usata dai liutisti di quel periodo (per un'analisi della* Fantasia n.38 *di Francesco da Milano, vedere a pag. 40).*

ESERCIZI DI IMITAZIONE

*Per avvicinarsi a questa tecnica in modo graduale, occorre iniziare con esercizi di imitazione in contrappunto a due voci. Tutti i prossimi esercizi (ad eccezione dell'***esempio 32***) sono incompleti e concepiti per la pratica improvvisativa. Ogni modo prevede due tipi di imitazione: a) alla 5ª; b) all'8ª. Alcuni esercizi sono presentati in stretto* **(esempi 37, 40, 41, 42)**; *l'***esempio 43** *è in inversione. L'***esempio 44** *mostra un'applicazione secondaria dei singoli esercizi: ogni esercizio può essere collegato ad un altro per formare una successione di "punti di imitazione". In questo modo l'improvvisazione è praticata nel contesto di un più vasto schema strutturale, affine alla forma del* mottetto *e della* fantasia. *È lasciata a discrezione dell'esecutore la scelta di come attuare le connessioni nel corso dello spontaneo sviluppo formale (si consiglia di collegare solo i modi relativi più vicini). Si devono inoltre praticare altri tipi di imitazione, come l'imitazione a tutti gli altri gradi, in inversione, in aggravamento e diminuzione (vedere a pag. 36), trasponendo gli esercizi all'8ª inferiore o superiore.*

32



33

8ve

34

Dorian
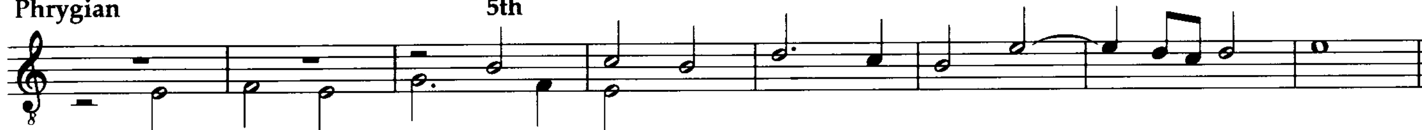
5th

35

8ve

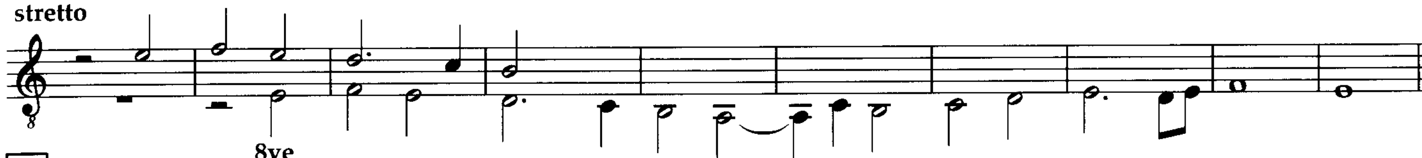
36

Phrygian
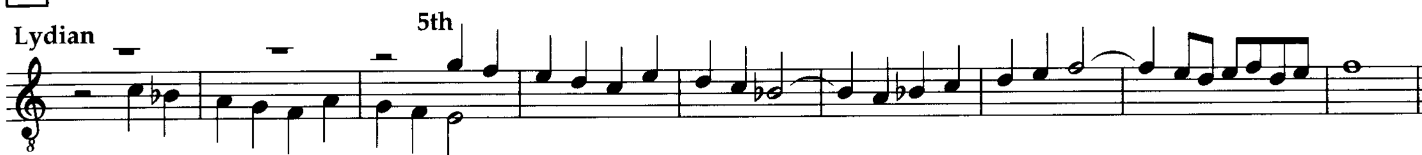


37

stretto



38

Lydian
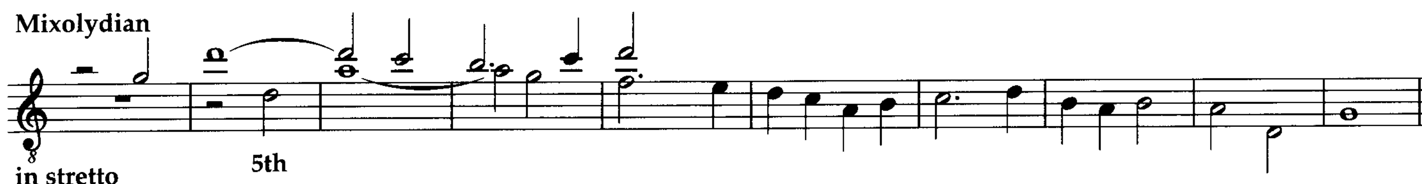


39

8ve

40
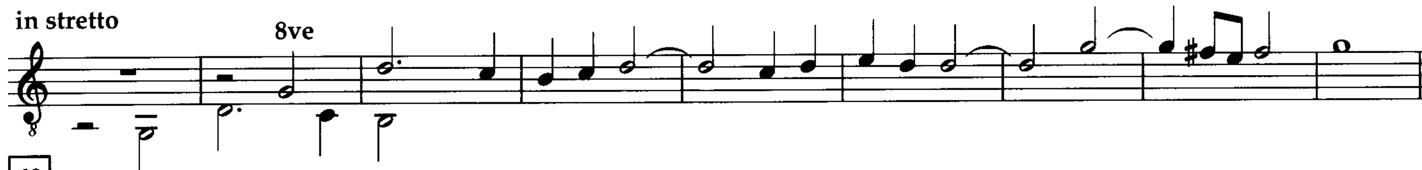
Mixolydian



in stretto

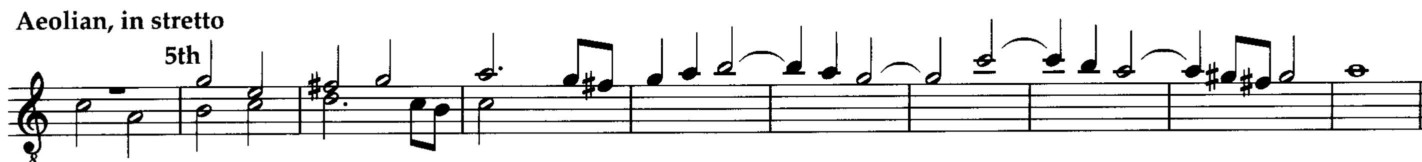
41

in stretto
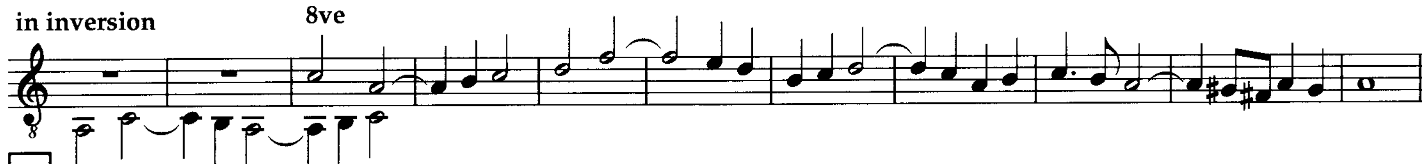


42

Aeolian, in stretto



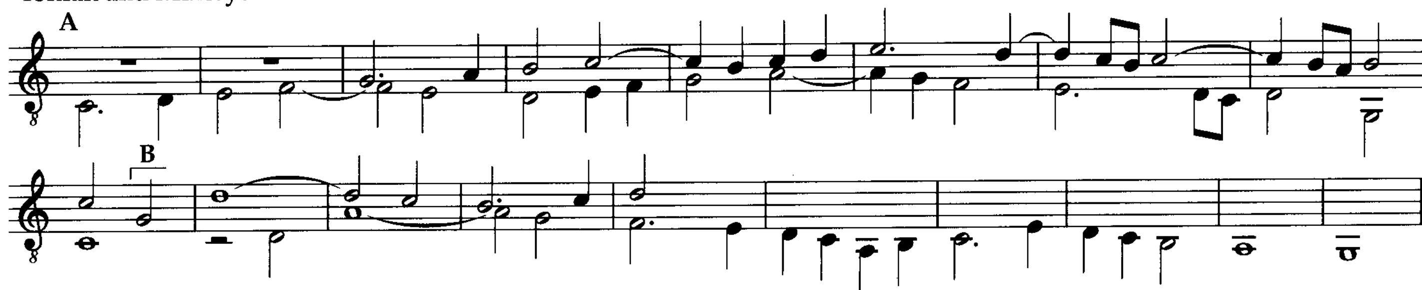
43

in inversion



44

Ionian and Mixolydian



FORMAL APPLICATION OF IMITATION TECHNIQUE

One of the most important principles when constructing a countermelody to an initial motive (theme) is the creation of alternatives: each one defines the motive from a different angle, which further determines the development of the whole form.

In *example 45,* I have created four alternative countermelodies to the motive of the well-known *Fantasia n. 1* by Dowland, in part because the half and quarter notes of the motive leave more room for invention of rhythmically diverse countermelodies, and in part to show the creative spontaneity of improvisational sculpting of pieces, usually considered by players to be carved in stone.

APPLICAZIONE FORMALE DELLA TECNICA DI IMITAZIONE

Uno dei più importanti princìpi per la costruzione di una contromelodia ad un motivo iniziale (tema) è la creazione di alternative: ognuna definisce il motivo da una angolazione diversa che determina successivamente lo sviluppo dell'intera forma.

*Nell'***esempio 45** *ho creato quattro contromelodie al motivo della nota* Fantasia n. 1 *di Dowland, in parte perché le minime e le semiminime del motivo lasciano più spazio per l'invenzione di contromelodie ritmicamente diverse, e in parte per dimostrare la maneggevolezza improvvisativa di brani normalmente considerati dagli esecutori come scolpiti nella pietra.*

J. DOWLAND, Fantasia n. 1

45

(i)

(ii)

(iii)

(iv)

Examples 46/53 show different applications of imitation while using the same initial motive. Forms using counterpoint in only two voices often create an illusion of three by adding a third restatement of the motive in a higher or lower register of one of the voices *(example 46)*. Stretto technique is often used *(example 47)*, and imitations at other degrees besides the 5th and the 8ve are common *(example 48)*.

Gli **esempi 46/53** *mostrano differenti applicazioni di imitazione nell'uso di uno stesso motivo iniziale. Le forme che utilizzano solo il contrappunto a due voci spesso danno l'illusione di usare tre voci, con l'aggiunta di una terza riesposizione del motivo in un registro più acuto o più grave* **(esempio 46)**. *La tecnica dello stretto è usata spesso* **(esempio 47)** *e sono comuni imitazioni ad altri gradi, oltre la 5ª e l'8ª* **(esempio 48)**.

46

5th C II

47

stretto 8ve

48

8ve 4th

Example 49 shows the use of the same motive in Aeolian (minor) mode; note the third entrance of the motive in the lower voice.

*L'***esempio 49** *mostra l'uso dello stesso motivo in modo eolio (minore); si noti la terza entrata del motivo nella voce inferiore.*

49

6 = D 8ve

8ve

The XVI-century Renaissance harmonic-modal system shows the characteristics of both systems, and the use of nonmodulatory and modulatory sequences is common (especially in instrumental music), although the pure vocal style of Palestrina does not tolerate their use. There are many examples of sequences in the lute literature (such as Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland *Fantasias*, etc.), but they do not always show the consistency and coherence of Baroque sequences, which are based on the cycle of fifths and usually follow two and a half repetitions of the model (in Bach's counterpoint). Nevertheless, the sequences used in Renaissance *Fantasias* usually serve the same functions as the Baroque sequences: the intermediate sections (similar to episodes in the fugue) are based on either the initial or secondary motive(s). Structurally and psychologically speaking, the sequence usually brings the composition to a different level of intensity and/or complexity (see *Fantasia n. 34* by Francesco da Milano, e.g.).

Il sistema armonico-modale rinascimentale del XVI secolo presenta le caratteristiche di entrambi i sistemi e, sebbene il puro stile vocale di Palestrina non tolleri il loro impiego, l'uso di progressioni (modulanti e non) è comune, specialmente nella musica strumentale. Ci sono molti esempi di progressioni nella letteratura per liuto (come nelle Fantasie *di Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland, ecc.), ma non sempre presentano la consistenza e coerenza delle progressioni barocche, che sono basate sul circolo delle quinte e seguono di solito due ripetizioni e mezza del modello (nel contrappunto di Bach). Tuttavia le progressioni usate nelle fantasie rinascimentali adempiono normalmente alle stesse funzioni delle progressioni barocche: le sezioni intermedie (simili agli episodi nella fuga) si fondano sul motivo iniziale o sul motivo/i secondari. In senso strutturale e psicologico, la progressione di solito porta la composizione ad un differente livello di intensità e/o complessità (come nella* Fantasia n. 34 *di Francesco da Milano)*

Example 50 demonstrates a sequence based on the cycle of fifths, but within the same mode (key): I-V, II-VI, III-VII, etc. ***Example 51*** uses a modulatory one (from D to A - to E - to B, etc.), with a slightly varied initial motive.

*L'***esempio 50** *mostra una progressione basata sul circolo delle quinte, ma all'interno dello stesso modo (tonalità): I-V, II-VI, III-VII, ecc. L'***esempio 51** *ne usa una modulante (da RE a LA, a MI, a SI, ecc.), con un motivo iniziale leggermente variato.*

50

8ve

D : I V II VI III

51

stretto 8ve

D : I A : I E : I B : I

Example 52 shows a similar type of sequence, but uses a shorter segment of the varied initial motive. The motivic variation, segmentation, and other types of transformation were used to build tightly knit and extremely unified forms, of which Francesco da Milano's *Fantasias* are a prime example (for reference, see my analysis of *Fantasia n. 38*, page 40).

*L'***esempio 52** *mostra un tipo analogo di progressione, ma usa un segmento più breve del motivo iniziale variato. La variazione del motivo, la segmentazione e altri tipi di trasformazione erano usati per costruire forme ben saldate ed estremamente unitarie, di cui le* Fantasie *di Francesco da Milano costituiscono un primo esempio (vedere la mia analisi della* Fantasia n. 38 *a pagina 40).*

52

(i) (ii)

(iii)

"Paired imitation" was another favorite technique borrowed from the vocal antiphonal effect of "paired duets", involving repetition of the same phrase in two neighbouring voices in different registers. Following are examples of "paired imitations":

Un'altra tecnica prediletta era l'«imitazione appaiata», presa a prestito dall'effetto antifonale vocale di "duetti appaiati", che ripetevano la stessa frase in due voci contigue affidandole a due registri diversi. Vediamo alcuni esempi di "imitazione appaiata":

53

54

(3 = F♯)

FRANCESCO DA MILANO, *Fantasia n. 38*

55

L. DE NARVÁEZ, *Fantasia n. 4*

Finally, I have written an example of the *Fantasia* form *(example 56)*, in which I have used some of the techniques described. Note the use of Francesco da Milano's stretto technique combined with some rhythmical and cadential figures typical of Narváez:

Vediamo infine un mio esempio di forma della fantasia **(esempio 56)**, *nel quale ho usato alcune delle tecniche già descritte. Si noti l'impiego della tecnica dello stretto di Francesco da Milano con alcune figure ritmiche e cadenzali tipiche di Narváez:*

56

D. BOGDANOVIC, Fantasia n. 1
(after Francesco da Milano and Luis de Narváez)

appendix I
CADENTIAL PATTERNS

I have included here a sampling of cadential patterns covering some of the lute literature by Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland, William Byrd, Alonso Mudarra and Joachim van den Hove.[4] The sampling in this textbook does not have for its purpose a scholarly taxonomic orientation, but is primarily intended to help the player in formulating a coherent and/or original improvisational language.

As mentioned earlier, if one improvises within established parameters (such as using a particular piece on which to improvise variations), one has a responsability towards both the epochal (or regional) and the individual composer's styles; but if, on the other hand, one creates a new, personal language within a free improvisational practice (composition), any number of syntheses is possible. Thus, this appendix can be used for creative inspiration and as a glossary.

The cadential patterns have been systematized according to the most general cadential types:

- Full **(F)**
- Half **(H)**
- Phrygian **(PH)**
- Plagal **(P)**
- Interrupted **(I)**
- Mixed **(M)**

Although some attempt has been made to create a logical progression of cadential patterns (from simple or prototypic to more complex or derived) it is beyond the scope of this textbook to create a scientific analysis of the relationships of cadential patterns on an evolutionary-structural level (to this author, however, it appears as an attractive future project).

[4] The sources for these examples are: *Fantasias* by Francesco da Milano, edited by A.J. Ness (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970); *The collected music by John Dowland*, edited by D. Poulton and B. Lam (Faber Music, London, 1974); *Eight pieces* by J. Dowland (vol. I), edited by B. Jeffery (Oxford University Press, London, 1972); *Byrd for the guitar*, edited by N. North (Oxford University Press, London, 1976); *El delphin de música* by L. de Narváez (books I and II), edited by E.M. Torner (Union musical española, Madrid, 1965); *Delitiae musicae* by J. van den Hove (heft 14), edited by H. Mönkemeyer (Friedrich Hofmeister, Hofheim am Taunus); *Tres libros de música en cifra para vihuela* by A. Mudarra, edited by E. Pujol (Instituto español de musicologia, Barcelona, 1949). The *Fantasias* by Francesco da Milano and L. de Narváez are my own transcriptions.

appendice I
MODELLI CADENZALI

Vedremo ora una serie di modelli cadenzali tratti dalla letteratura per liuto di Francesco da Milano, Luis de Narváez, John Dowland, William Byrd, Alonso Mudarra e Joachim van den Hove.[4] *La scelta – in questo libro – non ha come scopo un orientamento didattico sistematico, ma è concepita soprattutto per aiutare l'esecutore a formulare un linguaggio improvvisativo coerente e originale.*
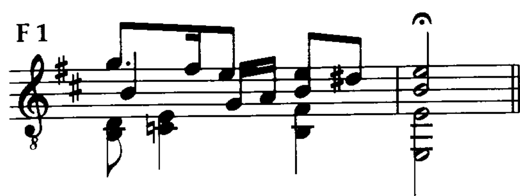
Come già detto, se si improvvisa all'interno di parametri stabiliti (come se si usasse un brano specifico sul quale improvvisare una variazione), si ha una responsabilità verso gli stili dell'epoca, dei luoghi e dei compositori; se invece si crea un nuovo, personale linguaggio entro una libera pratica improvvisativa (composizione), è possibile un numero qualsiasi di sintesi. Questa appendice può essere quindi usata per un'ispirazione creativa e come glossario.

I modelli cadenzali sono raggruppati secondo i principali tipi di cadenza:
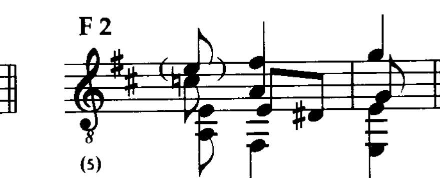
- *Completa* ***(F)***
- *Semicadenza* ***(H)***
- *Frigia* ***(PH)***
- *Plagale* ***(P)***
- *Interrotta* ***(I)***
- *Mista* ***(M)***

Benché sia stato fatto qualche tentativo per creare una progressione logica nei modelli di cadenza (da uno semplice o di prototipo ad uno più completo o derivato), non rientra nell'àmbito di questo libro un'analisi scientifica delle relazioni dei modelli cadenzali a livello evoluzionistico-strutturale (anche se mi pare un attraente progetto futuro).
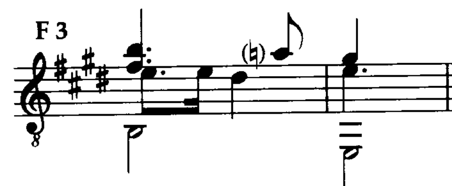
[4] *Le fonti di questi esempi sono:* Fantasias *di Francesco da Milano, a cura di A.J. Ness (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970);*The collected music by John Dowland, *a cura di D. Poulton e B. Lam (Faber Music, Londra, 1974);* Eight pieces *di J. Dowland (vol. I), a cura di B. Jeffery (Oxford University Press, Londra, 1972);* Byrd for the guitar, *a cura di N. North (Oxford University Press, Londra, 1976);* El delphin de música *di L. de Narváez (libri I e II), a cura di E.M. Torner (Union musical española, Madrid, 1965);* Delitiae musicae *di J. Van den Hove (heft 14), a cura di H. Mönkemeyer (Friedrich Hofmeister, Hofheim am Taunus);* Tres libros de música en cifra para vihuela *di A. Mudarra, a cura di E. Pujol (Instituto español de musicologia, Barcelona, 1949). Le* Fantasie *di Francesco da Milano e Luis de Narváez sono state da me trascritte.*
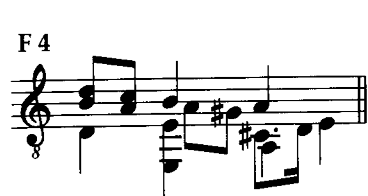


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 27
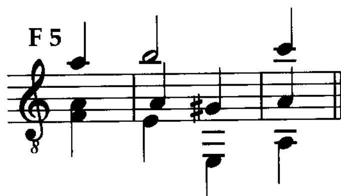


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 27
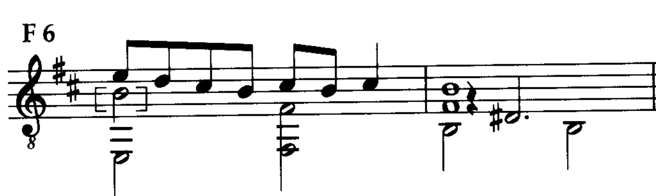


J. DOWLAND, Fantasia n. 1
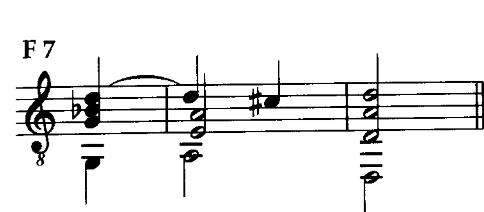


W. BYRD, My Lord Willoughby's Welcome Home



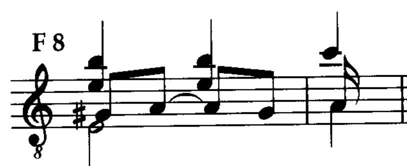
A. MUDARRA, Fantasia n. 19
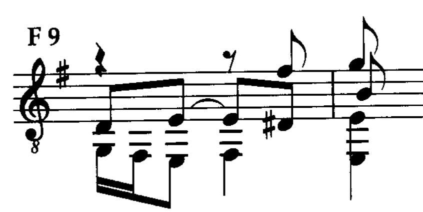


J. DOWLAND, Fortune
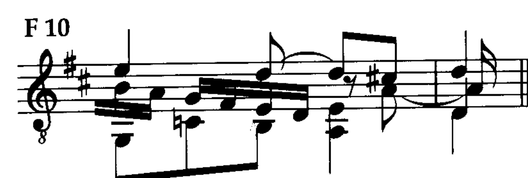


A. MUDARRA, Fantasia n. 18



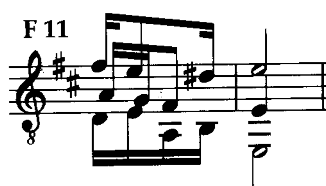
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 6 (vol. I)



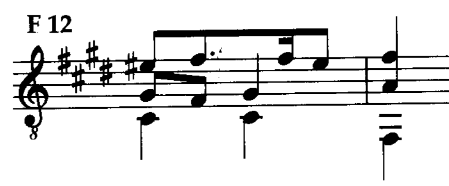
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 6 (vol. I)



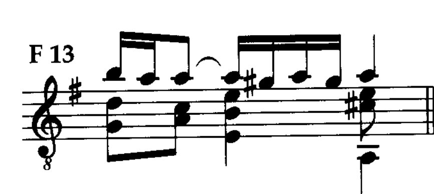
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 38
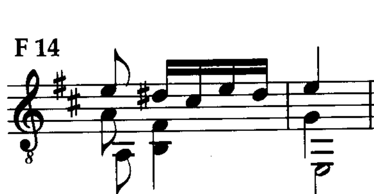


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 34
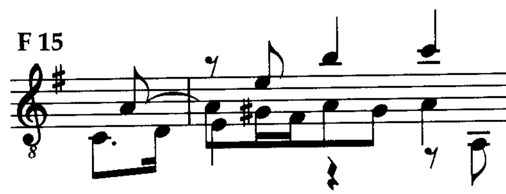


J. DOWLAND, Fantasia n. 1
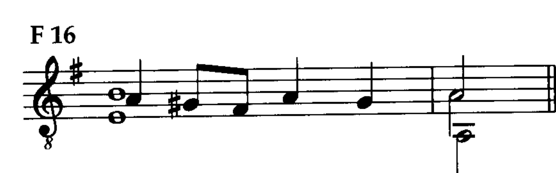


L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 6 (vol. I)
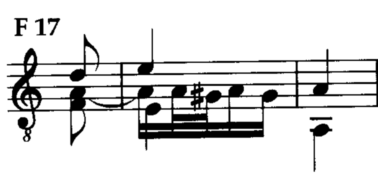


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 34
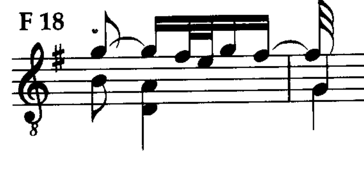


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 30



A. MUDARRA, Fantasia n. 7



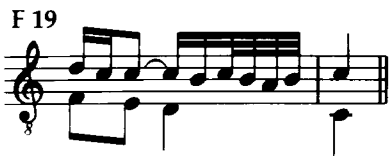
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. II)



(5) Some intermediary cadences have been included under final cadences because of the similarity of chord progressions, as well as the logical succession of patterns.
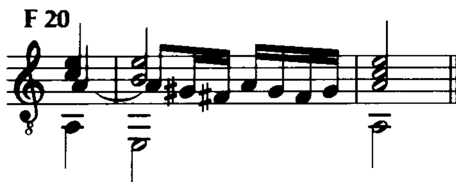
(5) *Alcune cadenze intermedie sono state comprese tra le cadenze finali a causa della somiglianza nelle progressioni degli accordi, così come per la logica successione dei modelli.*

F 19



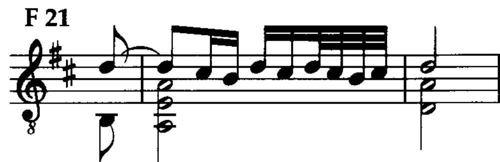
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 4 (vol. I)

F 20
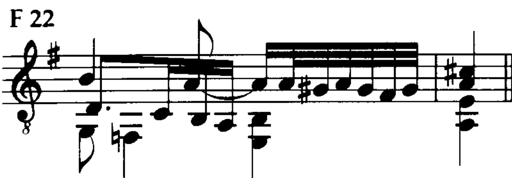


A. MUDARRA, Fantasia n. 19

F 21



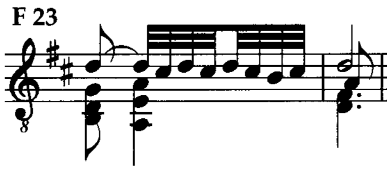
A. MUDARRA, Pavana n. 1

F 22



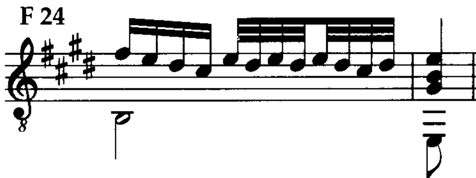
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 30

F 23
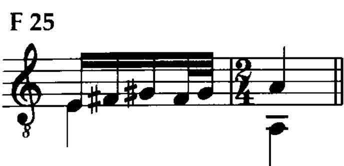


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 38

F 24



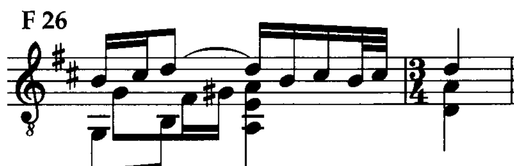
J. DOWLAND, Fantasia n. 1

F 25



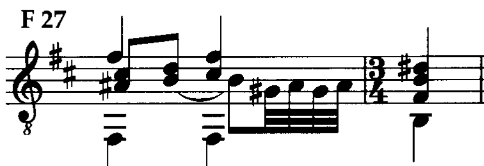
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. II)

F 26



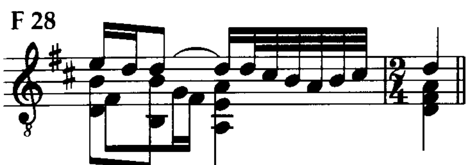
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 3 (vol. II)

F 27
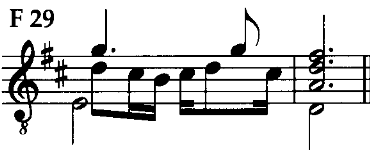


L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 1 (vol. I)

F 28
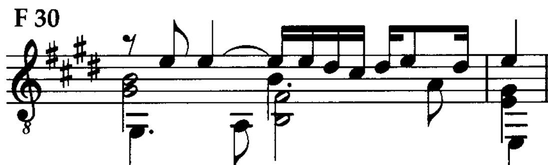


L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 5 (vol. I)

F 29



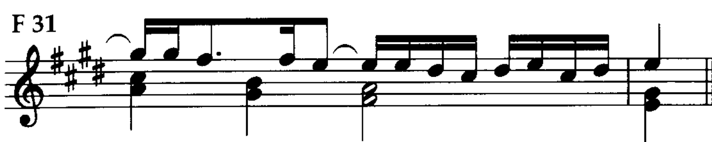
J. DOWLAND, Come Away

F 30
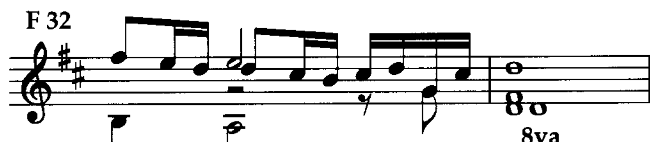


J. DOWLAND, Fantasia n. 1

F 31
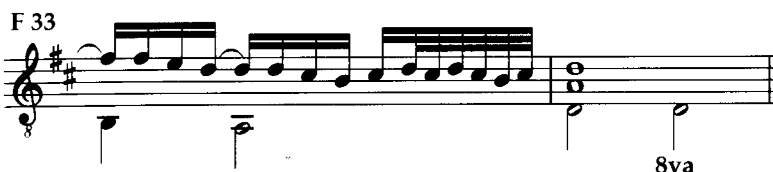


J. DOWLAND, Fantasia n. 1

F 32



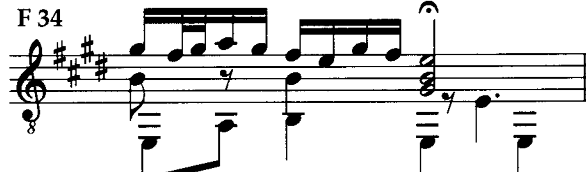
J. DOWLAND, Come Away

F 33



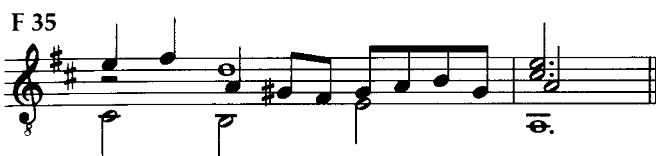
J. DOWLAND, Come Away

F 34



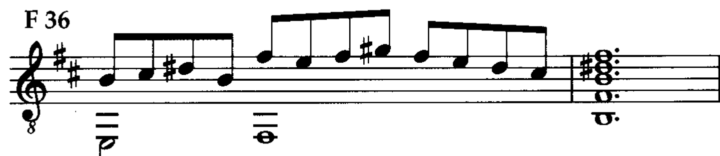
J. DOWLAND, Alman

F 35



J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (1)

F 36



J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (1)

F 37

8va

8va

J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (2)

F 38

W. BYRD, Galliard

F 39

W. BYRD, Pavana Bray

F 40

F 41

J. DOWLAND, Dr. Case's Pavane

F 42
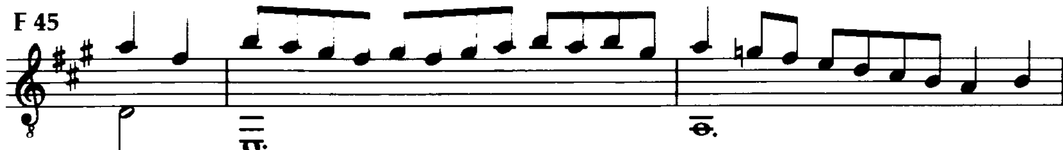
J. DOWLAND, Dr. Case's Pavane

F 43

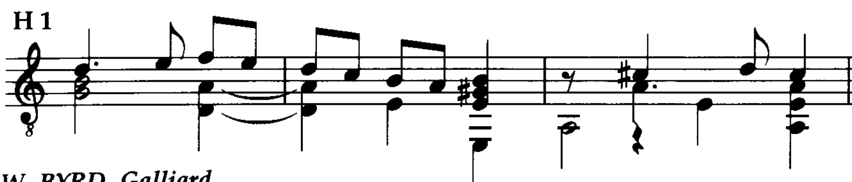
J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (4)

F 44

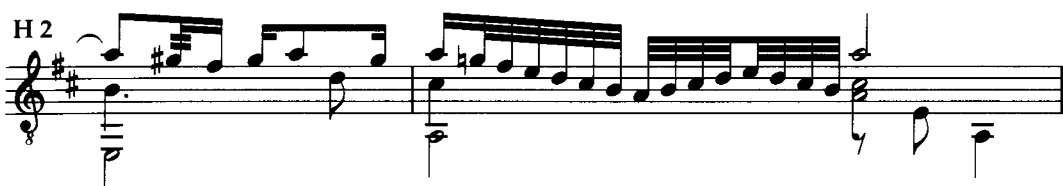
J. VAN DEN HOVE, Passemezo "per beduer" (7)
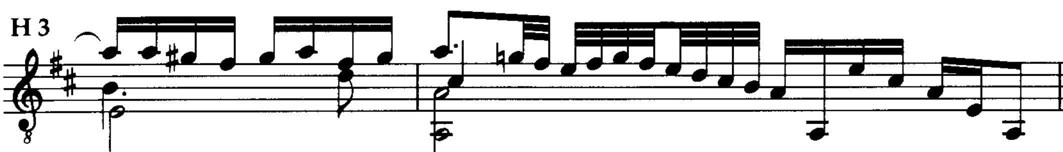


J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (6)
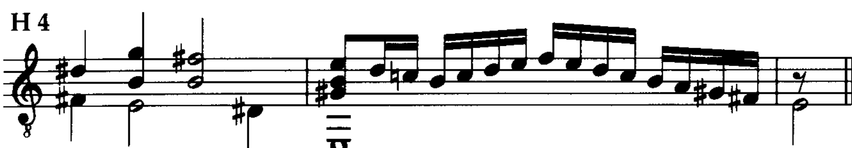


W. BYRD, Galliard



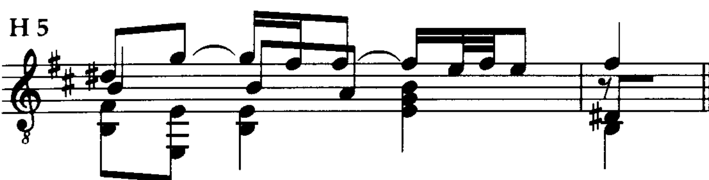
W. BYRD, Pavana Bray



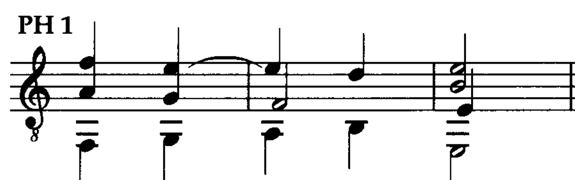
J. DOWLAND, Dr. Case's Pavane



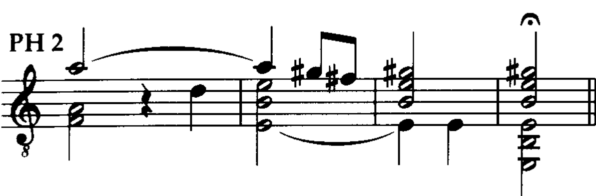
J. VAN DEN HOVE, Passemezo d'Italia (3)



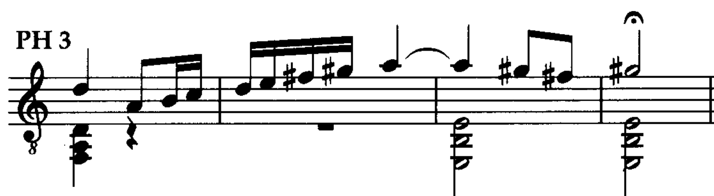
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 1 (vol. I)



A. MUDARRA, Fantasia n. 19
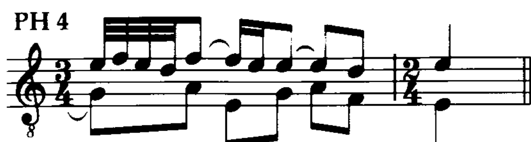


A. MUDARRA, Tiento n. 3



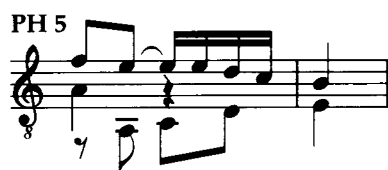
A. MUDARRA, Fantasia n. 19

PH 4



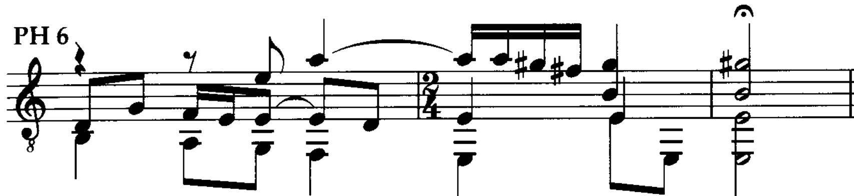
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 4

PH 5



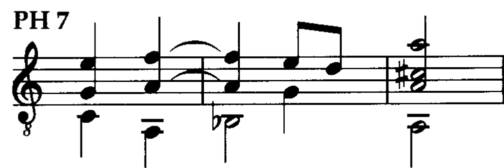
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 4

PH 6
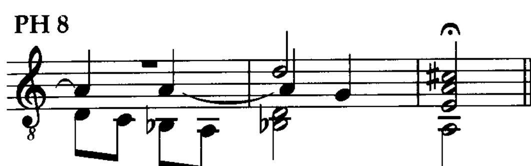


L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. II)

PH 7
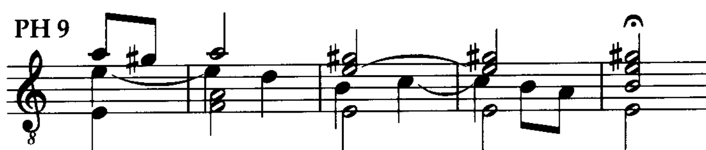


A. MUDARRA, Fantasia n. 12

PH 8
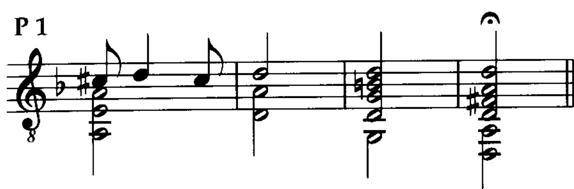


A. MUDARRA, Fantasia n. 12

PH 9
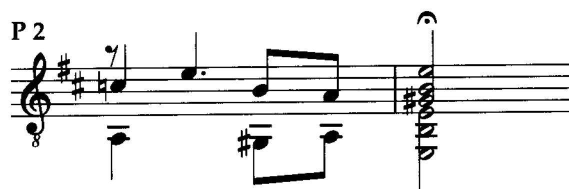


A. MUDARRA, Fantasia n. 20

P 1
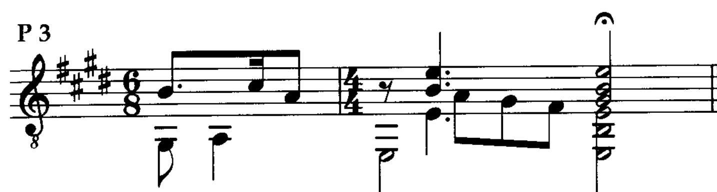


A. MUDARRA, Fantasia n. 17

P 2
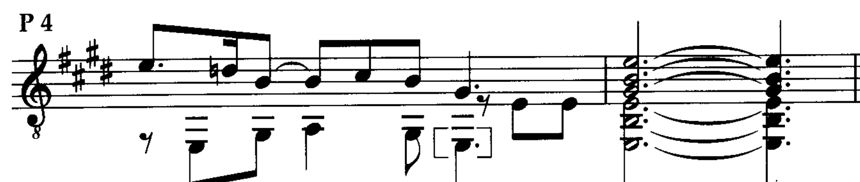


FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 34

P 3
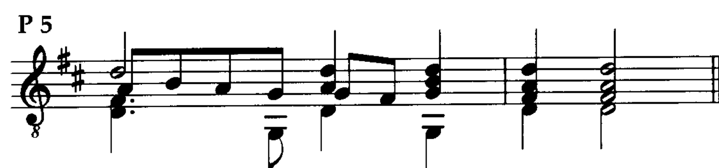


J. DOWLAND, Fantasia n. 1

P 4

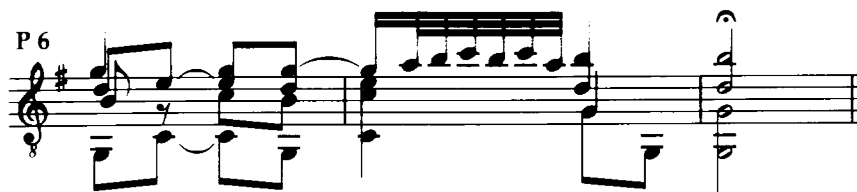


J. DOWLAND, Queen Elizabeth's Galliard

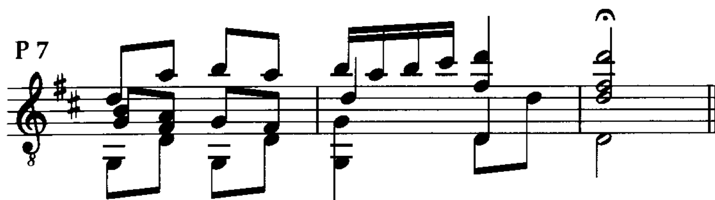
P 5



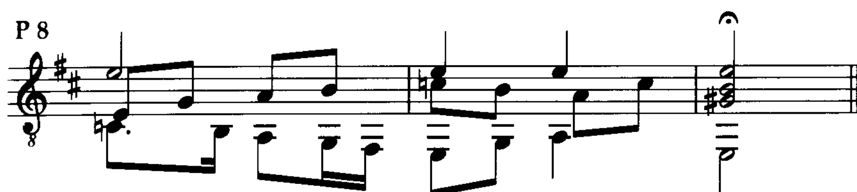
FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 38



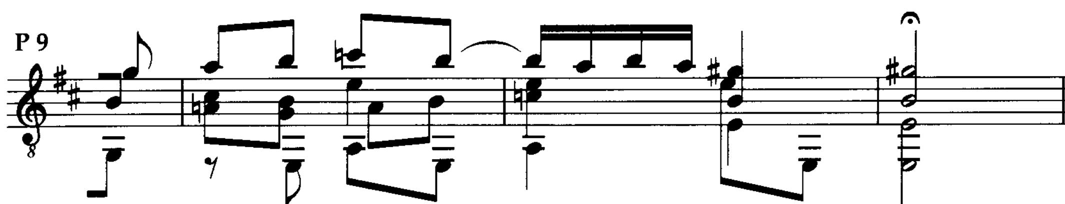
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 6 (vol. I)



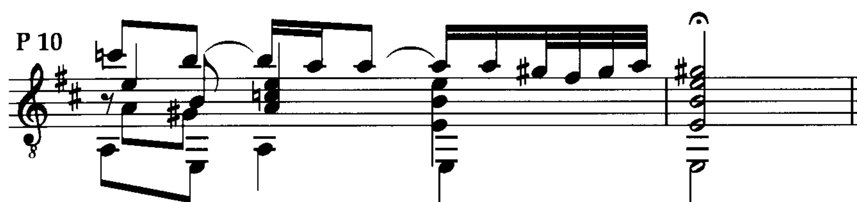
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 5 (vol. I)



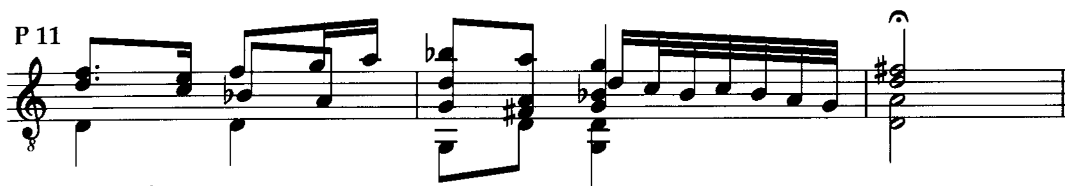
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 6 (vol. II)



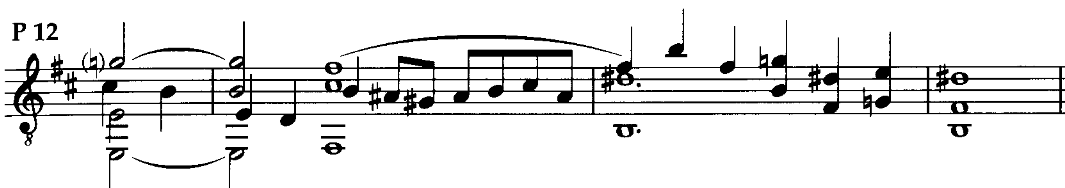
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 1 (vol. II)



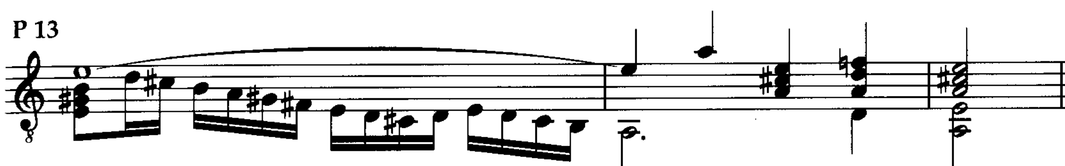
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. I)



L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. I)

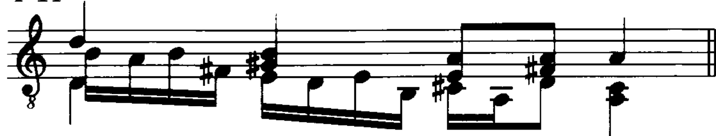


J. VAN DEN HOVE, Galliarda du pass(emezo) (I)



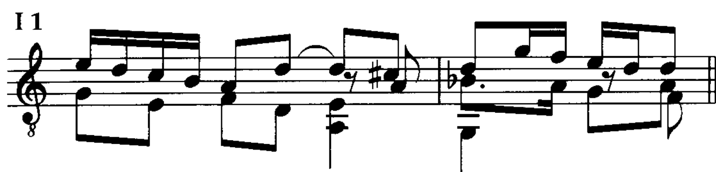
J. VAN DEN HOVE, Passemezo d'Italia (3)

P 14



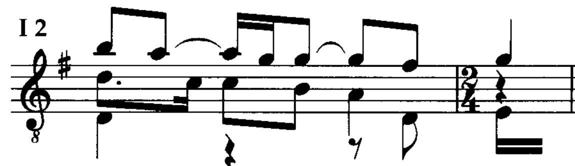
W. BYRD, My Lord Willoughby's Welcome Home

I 1



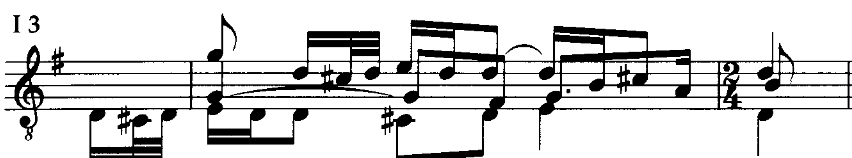
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. I)

I 2



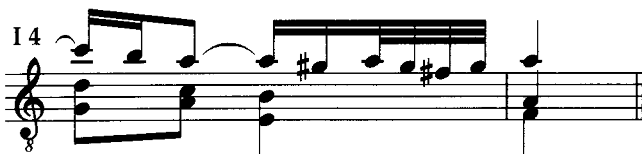
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 7 (vol. I)

I 3
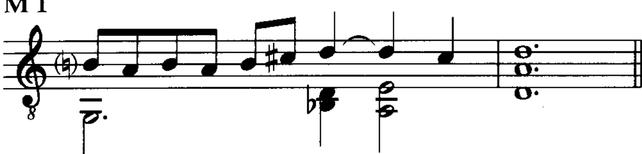


L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 7 (vol. I)

I 4



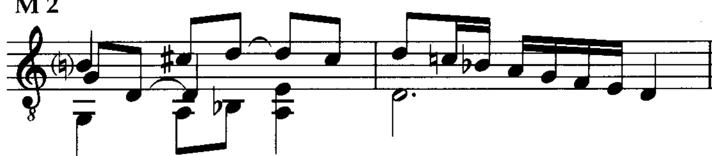
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 4 (vol. I)

M 1
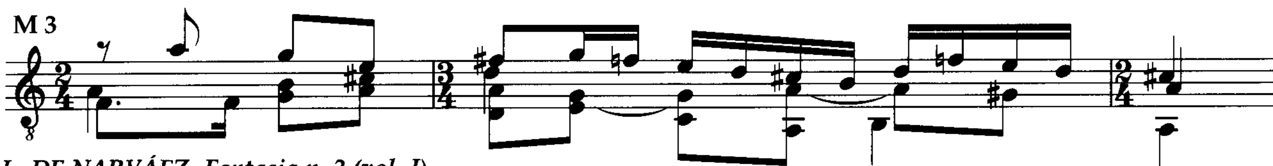


L. DE NARVÁEZ, Tres diferencias por otra parte

M 2



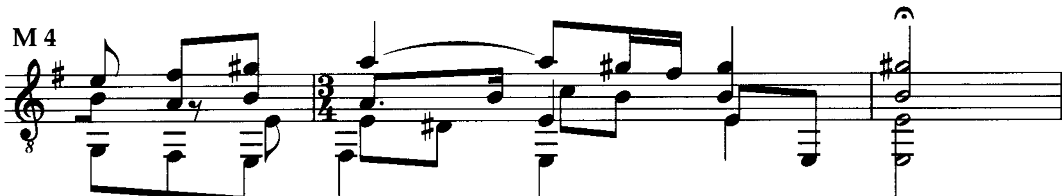
A. MUDARRA, Romanesca I (O guárdame las vacas)

M 3



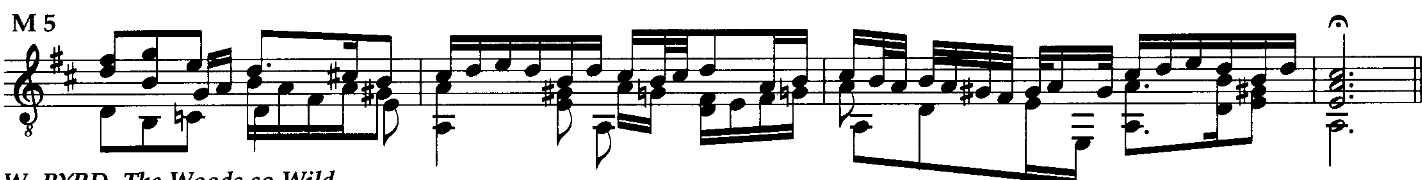
L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 2 (vol. I)

M 4



L. DE NARVÁEZ, Fantasia n. 3 (vol. I)

M 5



W. BYRD, The Woods so Wild

appendix II
IMPROVISING CANONS

appendice II
IMPROVVISAZIONE DI CANONI
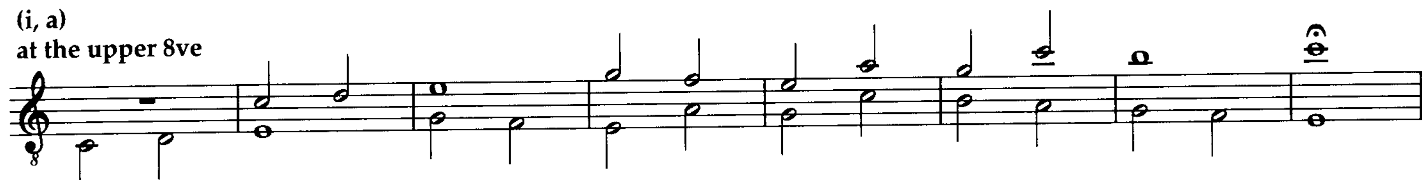
This appendix presents some simple exercises in canon improvising, using only whole and half notes. All the exercises have been written in double counterpoint, thus enabling the player to imitate in both upper and lower 8ves or 5ths, as demonstrated in ***example (i)***.

Examples (i) and ***(ii)*** are in Ionian mode; ***(iii)*** in Aeolian; ***(iv)*** in Dorian. The player is advised to proceed with more elaborated types of canon (such as those shown on pages 48, 49 and 50), as well as to create his own.[6]

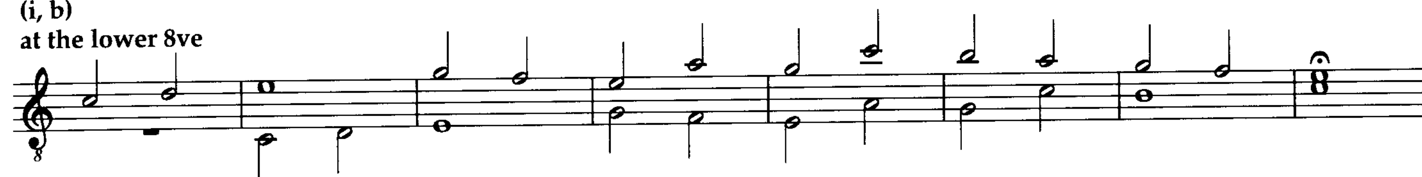
*Questa appendice presenta alcuni semplici esercizi per improvvisare canoni usando solo semibrevi e minime. Tutti gli esercizi sono scritti in contrappunto doppio, così da permettere all'esecutore di imitare sia alle 8^e^ o 5^e^ superiori che inferiori (come nell'*esempio i*).*

Gli **esempi i** *e* **ii** *sono in modo ionico,* **iii** *in eolio,* **iv** *in dorico. Si consiglia all'esecutore di passare poi a canoni più elaborati (come quelli mostrati alle pagine 48, 49 e 50), creandone anche altri.*[6]

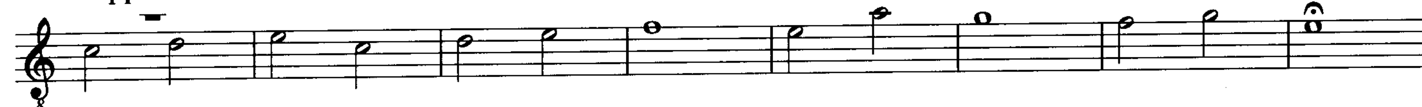
(i, a)
at the upper 8ve
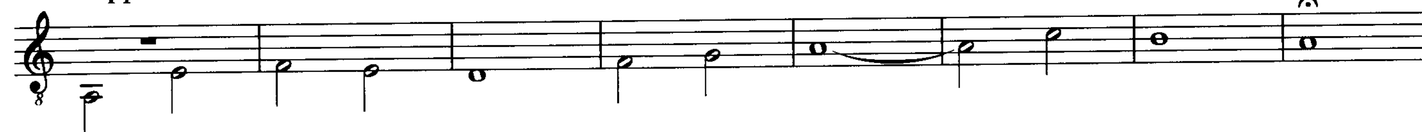


(i, b)
at the lower 8ve
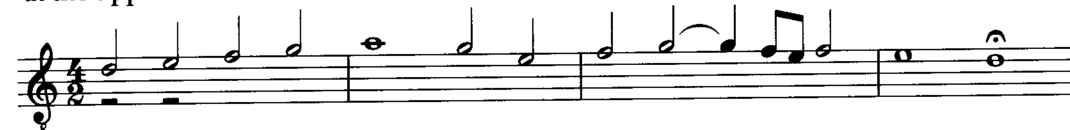


(ii)
at the upper and lower 5ths



(iii)
at the upper and lower 8ves



(iv)
at the upper and lower 5ths



[6] For further reading, refer to *Cours complet d'improvisation à l'orgue (exercises preparatoires à l'improvisation libre, vol. I)* by M. Dupré (Leduc, Paris, 1925); *Praxis der Orgel-Improvisation (XVII - Fugato und Kanon Technik)* by H. Gebhard (Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, Frankfurt, 1987).

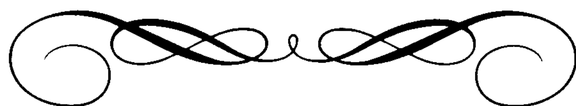
[6] *Per ulteriori letture, vedere* Cours complet d'improvisation à l'orgue (exercises preparatoires à l'improvisation libre, vol. I) *di M. Dupré (Leduc, Parigi, 1925);* Praxis der Orgel-Improvisation (XVII – Fugato und Kanon Technik) *di H. Gebhard (Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, Frankfurt, 1987).*

III

STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS



STUDIO SULLA METAMORFOSI DEL MOTIVO



INTRODUCTION TO MOTIVIC METAMORPHOSIS

«Without praises, without curses,
now a dragon, now a snake,
you transform with the times.
And never consent to be one thing alone.»

(Chuang-tzu, chapter 20).

The transformative processes give us a strong clue as to how we might both accept and transcend the subject. If the narrow psychosocial profile of the premodern individual represented a limited but secure path, then the unbound, but anxiety-ridden modern individual loses touch with his history and is threatened with disappearance in a relative, unintegrated universe.

The postmodern individual is faced with a multitudes of straitjackets: the depth and detail of narrow specialization, which goes hand in hand with high achievement in limited and isolated fields; the superficiality of the generalist, hand in hand with historical redundancy; the mixing of apples and oranges in a child-like manner. Denying the subject and his or her history threatens to dissolve the whole reality in an uncoordinated, decentralized flux; focusing only on the subject, on the other hand, threatens to destroy the multifacetedness of the universe, leaving only a humorless one-dimensionality.

Transformation as a process takes into account both the subject, with its structure and history (what it is), and its potential for becoming something else (what it is not). In other words, it presents to us an entirely dynamic view of the universe, where reality is acknowledged from both within and without the subject.

The multi-perspectival reality that came into being with this century, for the first time in history offers to the individual an unprecedented multitude of paths, roles and syntheses on a large scale. If the transformation tells us how, however, it does not tell us what or why. In other words, in order to create an integrated, truly human world, we must take into account the vertical layering of the world (individual and social history), as well as its horizontal aspect (multitudes of structures as they are now).

The musical universe, similarly, would take into account not only the achievements of the Western musical world, but of multitudes of existing geographically and historically separated musical worlds. As much as the need for communication is felt in contemporary classical and jazz music, commercial pop and others are simply crying out for something above the rudimentary compositional level.

INTRODUZIONE ALLA METAMORFOSI DEL MOTIVO

«Senza celebrazioni, senza maledizioni,
ora un drago, ora un serpente,
tu muti coi tempi.
E mai acconsenti ad essere una sola cosa.»

(Chuang-tzu, capitolo 20).

I processi di trasformazione ci forniscono un solido indizio su come si possa accettare e nel contempo trascendere il soggetto. Se l'angusto profilo psicosociale dell'individuo pre-moderno ha rappresentato una via limitata ma sicura, l'individuo moderno, libero ma tormentato dall'ansia, perde ogni contatto con la sua storia e teme di svanire in un universo relativo e non integrato.

L'individuo post-moderno si trova di fronte una molteplicità di coercizioni: la profondità e il particolarismo di una angusta specializzazione, che va a braccetto con grandi risultati in campi limitati ed isolati; la superficialità della generalizzazione, che si accompagna alla ridondanza storica e alla confusione infantile. Negando il soggetto e la sua storia, si minaccia di dissolvere l'intera realtà in un flusso scoordinato e privo di centro; focalizzandosi solo sul soggetto, d'altra parte, si rischia di distruggere la pluralità dell'universo, per concedere soltanto un'inerte prospettiva unidimensionale.

La trasformazione, in quanto processo, tiene conto sia del soggetto, con la sua struttura e storia (ovvero di ciò che è), sia del suo potenziale, che gli permette di divenire qualcos'altro (ovvero ciò che non è). In altre parole, essa ci presenta un panorama interamente dinamico dell'universo, dove la realtà è riconoscibile sia dal di dentro che dal di fuori del soggetto.

La realtà multi-prospettica che comincia ad esistere con questo secolo, per la prima volta nella storia offre all'individuo una molteplicità inaudita di percorsi, ruoli e sintesi su larga scala. Ad ogni modo, se la trasformazione ci informa sul come, essa non ci informa sul che cosa o sul perché. In altre parole, al fine di creare un mondo integrato e veramente umano, dobbiamo tener conto della stratificazione verticale del mondo (storia individuale e sociale), così come del suo aspetto orizzontale (moltitudini di strutture quali sono ora).

L'universo musicale, in modo analogo, dovrebbe tener conto non solo di ciò che è stato realizzato dal mondo occidentale, ma dei molteplici mondi musicali esistenti, separati geograficamente e storicamente. Nella stessa maniera in cui la necessità di comunicazione è sentita nella musica classica contemporanea e nel jazz, tutta la musica di consumo sta semplicemente reclamando un qualcosa al di sopra del livello compositivo rudimentale.

What is being created, then, has to have relevance for the individual and social being of today, in all its multiplicities of form and content. A musical universe that is dynamic, relative, but historically firmly grounded, would permit, then, multitudes of syntheses among various worlds.

Although metamorphosis and transformation are synonyms, I felt a need here to make a distinction between them; "transformation" is used in a narrow sense to indicate only gradual and intentional changes, whereas "metamorphosis" remains a general term denoting any type of change. *Example 3* (page 110) shows basic typological trees. Three distinctly different types of metamorphosis are shown:

1) VARIATION
2) INTERPRETATION
3) TRANSFORMATION

Unlike interpretation and transformation, variation is based on intuition and improvisation. It usually consists of a sequence of varied motifs chosen from a limited number of variants defining a particular language (style). Although it may involve processes of motivic expansion or contraction, metric interpretation, etc., it stays in the realm of improvisational creativity.

Interpretation and transformation, on the other hand, present two distinctly different processes: interpretation deals with an unaltered subject (motif) in diverse coordinating systems; transformation, with the subject itself undergoing structural changes.

Interpretation (metric, melodic, harmonic, contrapuntal), therefore, represents an act of conceptual differentiation, where the subject remains structurally intact but is always seen through a different filter. The limiting factor of interpretation is obviously the structure of the subject: its very nature defines the coordinating systems to be used. The process, then, is both made possible and limited by the unchanging form of the subject.

Transformation, on the other hand, involves an actual change of the form itself. If the structure of the subject changes but all the elements are preserved (as in permutation, transmutation, etc.), the transformation is static. If both structure and the number of elements change, it is dynamic.

If, philosophically speaking, interpretation presents Being in its static and eternal aspect, transformation presents it in the process of becoming. A relative dynamic universe is thus created, where not only can the subject be understood in a variety of coordinating systems, but its very structure can be altered to become another.

Ciò che viene creato, quindi, deve avere rilevanza sia individualmente che socialmente, in tutta la sua molteplicità di forma e contenuto. Un universo musicale dinamico, relativo, ma storicamente ben fondato, permetterebbe, dunque, una moltitudine di sintesi tra vari mondi.

*Benché metamorfosi e trasformazione siano sinonimi, è necessario distinguere: "trasformazione" viene usato in senso stretto per indicare soltanto cambiamenti graduali e intenzionali, mentre "metamorfosi" resta un termine generale che denota ogni tipo di cambiamento. L'***esempio 3** *(a pagina 111) mostra degli alberi tipologici di base; vi sono esemplificati tre tipi di metamorfosi nettamente differenti:*

1) VARIAZIONE
2) INTERPRETAZIONE
3) TRASFORMAZIONE

A differenza di interpretazione e trasformazione, la variazione è basata su intuizione ed improvvisazione. Essa normalmente consiste in una sequenza di motivi variati scelti tra un numero limitato di varianti che definiscono un particolare linguaggio (stile). Sebbene possa comportare processi di espansione o contrazione del motivo, di interpretazione metrica, ecc., essa appartiene alla creatività improvvisativa. L'interpretazione e la trasformazione invece presentano due processi nettamente distinti: l'interpretazione ha a che fare con un soggetto (motivo) che resta inalterato in diversi sistemi coordinati; la trasformazione con il soggetto che è esso stesso sottoposto a cambiamenti strutturali.

L'interpretazione (metrica, melodica, armonica, contrappuntistica), perciò, rappresenta un atto di differenziazione concettuale, dove il soggetto rimane strutturalmente intatto ma ogni volta è visto attraverso un filtro differente. Il fattore che limita l'interpretazione è ovviamente la struttura del soggetto: è proprio la sua natura che definisce i sistemi di coordinazione da usare. Il processo, quindi, è reso possibile e al tempo stesso limitato dalla forma invariabile del soggetto.

La trasformazione, d'altro canto, implica un vero e proprio cambiamento della forma stessa. Se la struttura del soggetto muta ma si conservano tutti gli elementi (come nel caso della permutazione, della trasmutazione, ecc.), la trasformazione è statica. Se cambiano contemporaneamente la struttura e il numero degli elementi, si tratta di una trasformazione dinamica.

Se, filosoficamente parlando, l'interpretazione presenta l'Essere nel suo aspetto statico ed eterno, la trasformazione lo presenta nel corso del suo divenire. Si crea in tal modo un universo dinamico relativo dove non solo il soggetto può essere inteso in una varietà di sistemi coordinatori, ma la sua stessa natura può essere alterata per diventare un'altra.

The two types of transformation also reflect a general division between processes engendering static and dynamic structures. In general, when we are dealing with any type of composition (improvisation), a complex interplay of both static and dynamic processes is being created. In that sense, I believe that the proposed theory not only helps in the process of composing or improvising (which was my original intention), but also could be used as an analytical tool.

It is my strong belief that varieties of musical worlds exist today which are both psycologically balanced and of a high aesthetical value. It is this kind of art that will have the strength to simultaneously communicate, fulfill an integrative social function, and be capable of creating masterpieces in the real sense of the word. It is with this consideration that I have approached the study at hand, and it is in this spirit that I have chosen a musical motif used by the Bibayak Pygmies from Gabon.

Today, when we are threatened with both complete isolation through privatization of artistic form and content on one side, and communication through only most elementary formulae on the other, we can find inspiration in the archetypes of world folklore. It is through integration of these collectively evolved patterns into a relative, dynamic universe that we can recapture that which truly constitutes both the origin and the potential of humanity.

I due tipi di trasformazione riflettono inoltre una generale divisione tra processi che generano strutture statiche e dinamiche. In generale, quando affrontiamo un tipo qualunque di composizione (improvvisazione), si viene a creare una complessa interazione di processi sia statici che dinamici. In tal senso, credo che la teoria proposta non solo sia di aiuto nel processo del comporre o dell'improvvisare (secondo la mia intenzione originaria), ma che possa anche essere usata come uno strumento analitico.

È mia ferma convinzione che oggi esista una varietà di mondi musicali che sono sia bilanciati psicologicamente, sia di alto valore estetico. È questo genere di arte che avrà – simultaneamente – la forza di comunicare, di adempiere ad una funzione sociale integrativa e di essere capace di creare capolavori nel vero senso della parola. È sulla base di tale considerazione che ho messo mano allo studio ed è in questo spirito che ho scelto un motivo musicale ideato dai pigmei Bibayak del Gabon.

Oggi siamo minacciati sia da un completo isolamento attraverso la privatizzazione di forme e contenuti artistici, sia dalla comunicazione solo attraverso formule molto elementari; possiamo quindi trovare ispirazione negli archetipi del folclore mondiale. Attraverso l'integrazione di questi modelli collettivi evoluti in un universo dinamico e relativo, possiamo recuperare ciò che costituisce veramente sia l'origine che il potenziale dell'umanità.



«What do they do with the old moon, when there is a new one?» a wag asked Nasrudin. «They cut them up. Each old moon provides forty stars.»
(from *The exploits of the incomparable Mulla Nasrudin* by H. Shah)

«Will transformation. Oh be inspired for the flame in which a thing disappears and bursts into something else; the spirit of re-creation which masters this earthly form loves most the pivoting point where you are no longer yourself.»
(from *The sonnets to Orpheus* by R.M. Rilke)

«Because systems are static abstractions of only passing or momentary validity, every system is lifted out of its isolation and concretized when we become aware that the principle of transformation renders illusory all so-called "ideal quantities" and destroys all fixities.»
(from *The ever-present origin* by J. Gebser)

«Cosa ne fanno della vecchia luna, quando ce n'è una nuova?» un burlone chiese a Nasrudin. «La fanno a pezzi. Ogni vecchia luna fornisce quaranta stelle.»
(*da* Le imprese dell'incomparabile Mulla Nasrudin *di H. Shah*)

«Brama la trasformazione. Ispirati alla fiamma in cui una cosa svanisce e in altra cosa divampa; lo spirito che a nuovo crea, arbitro di questa forma terrena più di tutto ama quell'istante del mutare ove tu non sei più tu.»
(*da* I sonetti a Orfeo *di R.M. Rilke*)

«Poiché i sistemi sono astrazioni statiche di validità solo momentanea e passeggera, ogni sistema si eleva al di fuori del suo isolamento e si concretizza quando diveniamo consapevoli del fatto che il principio di trasformazione rende illusorie tutte le cosiddette "quantità ideali" e distrugge tutte le fissità.»
(*da* The ever-present origin *di J. Gebser*)

DEFINITIONS OF GENERAL TERMS

PATTERN (from *pater*, lat.- father) is a sequence of elements used as a model for building of structures.

MOTIF (MOTIVE) (from *moveo, motum*, lat.- to move) is a type of pattern chosen to be a unit for building musical structures. It is the prime impulse for generating musical creations. Since the definition of motif implies a flexible formal unit, it may be both segmented (microstructure) and built upon (macrostructure). It is therefore the middle ground (axis) of the vertical structural hierarchy.

CELL (SUBMOTIF) is the smallest unit on which motifs are built. It may consists of one note only, or of more.

RHYTHM is musical flow in terms of time.

METER is general rhythmic framework, based primarily on structural configuration of chosen units (beats), which in turn might produce correlated accent configurations. Accents only outline the figures, and are used either to emphasize the meter or to conflict with it.

COMMETRIC figures and accents generally coincide with the metric pulsation; **CONTRAMETRIC**, conflict with it (Kolinski, 1973; 498-500).[1]

The **PARAMETERS** defining a motif are the following: a) rhythm; b) melody; c) harmony; d) counterpoint; e) articulation; f) dynamics; g) timbre.

The **SIMPLE (ESSENTIAL) PARAMETERS** are: a) and b); **COMPLEX (DERIVATIVE)**: c) and d); **DESCRIPTIVE**: e), f), and g).

The simple parameters outline the structural skeleton of the motif, thus permitting it to stand on its own. These two parameters are not reducible to simpler (or more essential) parameters. Of the two parameters, rhythm is the more basic and thus more independent than the melody (percussion with indeterminate pitches).

The complex (derivative) parameters rely on the simple, and present the second order (level) of structural definition. Derivative parameters are reducible to simpler constituents (chords to notes; counterpoint to melodies, etc.).

[1] A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns *di Mieczyslaw Kolinsky (Ethnomusicology XVII/3, 494/506, 1973).*

DEFINIZIONI DEI TERMINI GENERALI

MODELLO *(inglese* pattern, *dal latino* pater: *"padre") è una sequenza di elementi usati come campione per la costruzione di strutture.*

MOTIVO *(inglese* motif, motive, *dal latino* moveo, motum: *"muoversi") è un tipo di modello scelto come unità per la costruzione di strutture musicali, impulso primario per generare creazioni musicali. Poiché la definizione di motivo implica un'unità formale flessibile, esso può essere sia segmentato (microstruttura) che aggregato (macrostruttura). È pertanto il secondo piano (asse) di una gerarchia strutturale verticale.*

CELLULA (SOTTOMOTIVO) *è la più piccola unità sulla quale vengono costruiti i motivi. Può consistere di una o più note.*

RITMO *è il flusso musicale in termini di tempo.*

METRO *è l'impalcatura ritmica generale, fondata principalmente su una configurazione strutturale di unità chiuse (battute), che a loro volta potrebbero produrre configurazioni correlate di accenti, che delineano solo le figure e sono usati per conferire enfasi al metro o per contrastarlo.*

CO-METRICI: *figure e accenti che generalmente coincidono con la pulsazione metrica.* ***CONTRO-METRICI:*** *quando la contrastano (Kolinski, 1973; 498/500).*[1]

I ***PARAMETRI*** *con cui si definisce un motivo sono i seguenti: a) ritmo, b) melodia, c) armonia, d) contrappunto, e) articolazione, f) dinamica, g) timbro.*

I ***PARAMETRI SEMPLICI (ESSENZIALI)*** *sono a) e b); i* ***COMPLESSI (DERIVATI)*** *c) e d); i* ***DESCRITTIVI*** *e), f) e g).*

I parametri semplici tracciano la struttura del motivo, così da consentirgli di essere autoportante. Questi due parametri non sono riducibili a parametri più semplici (o essenziali). Dei due parametri, il ritmo è il fondamentale e risulta così più indipendente (percussione con altezze indeterminate) della melodia.

I parametri complessi (derivati) si basano su quelli semplici e rappresentano il secondo ordine (livello) di definizione strutturale. I parametri derivati sono riducibili ai costituenti più semplici (accordi a note, contrappunto a melodie, ecc.).

[1] *A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns* by Mieczyslaw Kolinski (Ethnomusicology XVII/3, 494/506, 1973).

A **SIMPLE MOTIF** is defined by either a) or b), or both. Although the two parameters usually create a synthetic whole, it is possible for them to retain independence (e.g., as in the isorhythmic cycle), since their basic units differ on the microstructural level (see ***example 1***). A rhythmic motif will thus be defined by a sequence of note values; a melodic, by a sequence of pitches/intervals.

A **COMPLEX MOTIF** will necessarily involve any or all other parameters (c, d, e, f, g). Harmony and counterpoint, as mentioned earlier, rely on the simple parameters, but on the structural (axis) and macrostructural levels they create complex patterns which further define the overall formal structure.

*Un **MOTIVO SEMPLICE** è definito da a), da b) o da entrambi. Sebbene i due parametri creino normalmente un insieme sintetico, è possibile per loro conservare l'indipendenza (ad esempio come nel ciclo isoritmico), dal momento che le loro unità base differiscono a livello microstrutturale (vedere l'**esempio 1**). Un motivo ritmico sarà perciò definito da una sequenza di valori, uno melodico da una sequenza di altezze/intervalli.*

*Un **MOTIVO COMPLESSO** implicherà necessariamente alcuni o tutti gli altri parametri: c), d), e), f), g). Armonia e contrappunto, come già accennato, si fondano su parametri semplici, ma ai livelli della struttura (asse) e della macrostruttura creano modelli complessi che definiscono ulteriormente la struttura formale complessiva.*

1 STRUCTURAL HIERARCHY

PARAMETER	**MICROSTRUCTURE**	**STRUCTURE (AXIS)**	**MACROSTRUCTURE**
RHYTHM	CELL	RHYTHMIC MOTIF	RHYTHMIC PHRASE
MELODY	PITCH/INTERVAL	MELODIC MOTIF	MELODIC PHRASE
HARMONY	CHORD	PROGRESSION	OVERALL HARMONIC SCHEME
COUNTERPOINT	PITCH/INTERVAL	SUPERPOSED MELODIES	CONTRAPUNTAL FORMS
POLYRHYTHM	VERTICAL INDETERMINATE PITCH	SUPERPOSED RHYTHMIC PATTERNS	POLYRHYTHMIC CYCLE
POLYMETER		SUPERPOSED METRIC PATTERNS	POLYMETRIC CYCLE

1 *GERARCHIA STRUTTURALE*

PARAMETRO	***MICROSTRUTTURA***	***STRUTTURA (ASSE)***	***MACROSTRUTTURA***
RITMO	*CELLULA*	*MOTIVO RITMICO*	*FRASE RITMICA*
MELODIA	*ALTEZZA/INTERVALLO*	*MOTIVO MELODICO*	*FRASE MELODICA*
ARMONIA	*ACCORDO*	*PROGRESSIONE*	*SCHEMA ARMONICO COMPLESSIVO*
CONTRAPPUNTO	*ALTEZZA/INTERVALLO*	*MELODIE SOVRAPPOSTE*	*FORME CONTRAPPUNTISTICHE*
POLIRITMO	*ALTEZZA VERTICALE INDETERMINATA*	*MODELLI RITMICI SOVRAPPOSTI*	*CICLO POLIRITMICO*
POLIMETRO		*MODELLI METRICI SOVRAPPOSTI*	*CICLO POLIMETRICO*

In order to further refine the rhythmic structure, I have added polyrhythm and polymeter. For the difference of counterpoint, which presumes superposition of two or more melodic lines, polyrhythmics may be understood as interweaving of several differently articulated rhythmic figures (Arom, 1991; 272),[2] whereas polymetrics could be similarly defined as superposition of different metric patterns. Both polyrhythmics and polymetrics are based on cycles.

A **POLYMETRIC (POLYRHYTMIC) CYCLE** is a resultant of at least two different patterns; it ends at the point where two patterns coincide, then is periodically repeated (Bogdanovic, 1990; 3).[3]

ISORHYTHM is a cyclical type of compositional device combining rhythmic and melodic sequences of unequal lengths. Similarly to polyrhythmic and polymetric cycles, an isorhythmic cycle ends at the point where two sequences coincide, then may be periodically repeated.[4]

Al fine di perfezionare ulteriormente la struttura ritmica, ho aggiunto il poliritmo e il polimetro. Per la differenza di contrappunto che presuppone la sovrapposizione di due o più linee melodiche, si può intendere come poliritmico l'intreccio di varie figure ritmiche articolate in modo diverso (Arom, 1991; 272),[2] *mentre polimetrico potrebbe essere analogamente definito come sovrapposizione di modelli metrici differenti. Sia i poliritmi che i polimetri si basano su cicli.*

Un ***CICLO POLIMETRICO (POLIRITMICO)*** *è la risultante di almeno due modelli diversi, termina nel momento in cui i due modelli coincidono, quindi viene periodicamente ripetuto (Bogdanovic, 1990; 3).*[3]

*L'****ISORITMO*** *è un tipo ciclico di artificio compositivo che combina sequenze ritmiche e melodiche di diversa lunghezza. Analogamente ai cicli poliritmici e polimetrici, un ciclo isoritmico finisce nel momento in cui le due sequenze coincidono, quindi può essere periodicamente ripetuto.*[4]

In order to establish a coherent and comprehensive typology of compositional and/or improvisatory processes involving motif, I have defined the following terms.

MOTIVIC INTERPRETATION includes all processes defining a motif in diverse coordinating systems, but leaving its structure unaltered in any way. Motivic interpretation includes: a) metric; b) melodic; c) harmonic; d) contrapuntal interpretations.[5] Metric interpretation defines the same rhythmic motif in different metric contexts; melodic and harmonic, the same melodic motif enharmonically reinterpreted in different scalar and harmonic contexts. In motivic interpretation, harmony and counterpoint act not only as interpretative forces, but as active constituents of the whole structure as well.

The simplest treatment of a motif is repetition, whereby the motif becomes an ostinato figure.

MOTIVIC VARIATION includes processes which only partially alter or modify the form of a motif. Every variation implies a limited number of variants defined by a particular language choice (style). For the difference of transformation, which presupposes a process of gradual change with a clear direction, variation is closer to improvisation; the selec-

Per stabilire una coerente ed esauriente tipologia di processi compositivi e improvvisativi concernenti il motivo, adopererò i seguenti termini.

*L'****INTERPRETAZIONE DEL MOTIVO*** *comprende tutti i processi che definiscono un motivo in diversi sistemi coordinanti, ma che lasciano inalterata in ogni modo la sua struttura. L'interpretazione del motivo può essere: a) metrica, b) melodica, c) armonica, d) contrappuntistica.*[5] *L'interpretazione metrica definisce lo stesso motivo ritmico in contesti metrici diversi, quella melodica e armonica definisce lo stesso motivo melodico reinterpretato enarmonicamente in contesti di scala e di armonia differenti. Nell'interpretazione del motivo, armonia e contrappunto agiscono non solo come forze interpretative, ma anche come costituenti attivi dell'intera struttura.*

Il trattamento più semplice di un motivo è la ripetizione, per mezzo della quale il motivo diventa una figura di ostinato.

La ***VARIAZIONE DEL MOTIVO*** *prevede processi che solo in parte alterano o modificano la forma di un motivo. Ogni variazione implica un numero limitato di varianti definite da una particolare scelta di linguaggio (stile). Per la trasformazione, che presuppone un processo di graduale cambiamento con una chiara direzione, la variazione è più vicina all'im-*

---

(2) *African polyphony and polyrhythm* by Simha Arom (Cambridge University Press, 1991).
(3) *Polyrhythmic and polymetric studies for guitar* by Dusan Bogdanovic (Bèrben, 1991).
(4) In XVI-century counterpoint the rhythmic sequence is called *talea*, the melodic *color*.
(5) Contrapuntal interpretation primarily refers to the understanding of motif in terms of contrapuntal laws; e.g., a note may be interpreted as either consonance or dissonance, depending on the vertical configuration of the superposed melodies.

(2) African polyphony and polyrhytm *di Simha Arom (Cambridge University Press, 1991).*
(3) Polyrhythmic and polymetric studies for guitar *di Dusan Bogdanovic (Bèrben, 1991).*
(4) *Nel contrappunto del XVI secolo la sequenza ritmica è chiamata* talea, *la melodica* color.
(5) *L'interpretazione contrappuntistica riguarda prima di tutto la comprensione del motivo nei termini delle leggi contrappuntistiche; una nota, ad esempio, può essere interpretata come una consonanza o come una dissonanza, a seconda della configurazione verticale delle melodie sovrapposte.*

tion of variants is based primarily on intuition and spontaneous impulse.

Variation may include the whole motif, as well as one or more of its constituents (cells). In African music, the principle of varying one or more cells within a constant temporal framework is one of the essential compositional devices, also known as **COMMUTATION**, whereby «*the contents of the cells are interchangeable, provided the musician respects their position within the figure and their configuration*» (Arom, 1991; 256).

The following six variation techniques, employed by musicians of the Central African Republic, are listed by S. Arom in his *African polyphony and polyrhythm* (Arom, 1991; 474-475):[(6)]

I) **SPLITTING** consists of dividing up the total duration of a given sound into shorter values.

II) **MERGER** consists of amalgamating the values of conjunct sounds.

III) **OMISSION** consists of replacing one or more sounds at given positions in the model, or even the entire model, with silence.

IV) **EXTENSION** occurs when a sound preceding a rest partly or entirely overlaps it.

V) **ANTICIPATION** involves slightly overlapping the rest which precedes an attack.

VI) **INSERTION** consists of introducing additional sounds at the positions assigned to rests.

MOTIVIC SEGMENTATION is a general term referring to the process of dividing a motif into its constituents (cells). As an analytical process, segmentation is equivalent to motivic interpretation, but as an act of changing the motivic structure, it is the basis for both variation and transformation.

TRANSFORMATION (from lat. *trans*-across; *forma*-form) or **METAMORPHOSIS** (from gr. *meta*-change; *morpho*-shape, form) is a general term denoting a gradual and intentional (directed) process of structural change.

STATIC TRANSFORMATION is a process of structural change whereby all the elements of a motif are preserved (and no new ones added). The elements might be rearranged, as in permutation, or the whole structure (elements as well as their relationships) might be transposed: melodically (e.g., inversion); rhythmically (e.g., augmentation); or metrically (transmutation).

(6) S. Arom includes transmutation in variation techniques, whereas I include it under static transformations.

provvisazione; la selezione di varianti si basa in primo luogo sull'intuizione e su di un impulso spontaneo.

La variazione può includere l'intero motivo, come pure uno o più dei suoi costituenti (cellule). Nella musica africana, il principio della variazione di una o più cellule entro un'impalcatura temporale costante è uno degli artifici compositivi essenziali, noto anche come COMMUTAZIONE, con cui «i contenuti della cellula sono intercambiabili, sempre che il musicista rispetti la loro posizione entro la figura e la loro configurazione» *(Arom, 1991; 256).*

Le sei tecniche di variazione seguenti, impiegate da musicisti della Repubblica centrale africana, sono elencati da S. Arom nel suo libro Polifonia e poliritmia africane *(Arom, 1991; 474/475):*[(6)]

I) SCISSIONE consiste nel ripartire la durata totale di un suono in valori più brevi.

II) FUSIONE consiste nell'amalgamare i valori di suoni congiunti.

III) OMISSIONE consiste nel rimpiazzare uno o più suoni a posizioni date nel modello, o persino l'intero modello con il silenzio.

IV) ESTENSIONE si verifica quando un suono che precede una pausa si sovrappone tutto o in parte ad essa.

V) ANTICIPAZIONE implica una parziale sovrapposizione della pausa che precede un attacco.

VI) INSERZIONE consiste nell'introdurre suoni addizionali a posizioni assegnate a pause.

SEGMENTAZIONE DEL MOTIVO è un termine generale che si riferisce al processo consistente nel dividere un motivo nei suoi costituenti (cellule). Intesa come un processo analitico, la segmentazione è equivalente all'interpretazione del motivo, ma come un'azione che produce cambiamenti nella struttura del motivo, è la base sia della variazione, sia della trasformazione.

TRASFORMAZIONE (dal latino trans *"attraverso", -forma) o METAMORFOSI (dal greco* meta *"cambio",* morpho *"figura", forma) è un termine generale che denota un graduale e intenzionale (diretto) processo di cambiamento strutturale.*

TRASFORMAZIONE STATICA è un processo di cambiamento strutturale tramite il quale tutti gli elementi di un motivo sono conservati (e senza nuovi elementi aggiunti). Gli elementi possono essere riordinati come nella permutazione; oppure l'intera struttura (gli elementi oltre alle loro relazioni) può essere trasposta melodicamente (per esempio: inversione), ritmicamente (per esempio: aggravamento) o metricamente (trasmutazione).

(6) S. Arom include la trasmutazione nelle tecniche di variazione, mentre io la includo sotto le trasformazioni statiche.

In **PERMUTATION all the note values/pitches belonging to a motif are preserved**, but they may be rearranged in order to produce different configurations.

*Nella **PERMUTAZIONE** tutti i valori/altezze appartenenti ad un motivo sono conservati, ma possono essere riordinati al fine di produrre configurazioni diverse.*

RETROGRADE is a type of permutation by which all the elements (note values or pitches) are restated in reverse (backwards).

***RETROGRADO** è un tipo di permutazione con cui tutti gli elementi (valori o altezze) sono riesposti al contrario (a ritroso).*

In **AUGMENTATION** and **DIMINUTION** (which can be simple, double, triple, etc.) all the note values of a motif are proportionately augmented or diminished.

*Nell'**AGGRAVAMENTO** e nella **DIMINUZIONE** (che possono essere semplici, doppie, triple, ecc.) tutti i valori di un motivo sono aumentati o diminuiti secondo una proporzione.*

2 STATIC TRANSFORMATION

RHYTHM	MELODY
AUGMENTATION	
DIMINUTION	
TRANSMUTATION	
	TRANSPOSITION
	INVERSION
PERMUTATION	PERMUTATION
RETROGRADE (PERMUTATION)	RETROGRADE (PERMUTATION)
	RETROGRADE INVERSION

2 *TRASFORMAZIONE STATICA*

RITMO	*MELODIA*
AGGRAVAMENTO	
DIMINUZIONE	
TRASMUTAZIONE	
	TRASPOSIZIONE
	INVERSIONE
PERMUTAZIONE	*PERMUTAZIONE*
RETROGRADO (PERMUTAZIONE)	*RETROGRADO (PERMUTAZIONE)*
	INVERSIONE RETROGRADA

In **TRANSMUTATION** all the binary elements are transformed into ternary, or vice versa (Arom, 1991; 475).

INVERSION is a melodic type of transformation by which all the intervals are preserved, but progress in the opposite direction.

TRANSPOSITION is a melodic type of transformation by which a sequence of pitches is transposed by a given interval.

RETROGRADE INVERSION is a melodic type of transformation where all the inverted intervals are restated in reverse (backwards).

In the process of **DYNAMIC TRANSFORMATION** both number of elements and structure of motif may be changed.

LINEAR (NONREPETITIVE) DYNAMIC TRANSFORMATION is a nonrepetitive unfolding of diverse motifs (cells) through gradual differentiation of one homogenious structure to another (e.g., from longer note values to shorter). On the microstructural level, the sequence could be described as one consisting of diverse cells (motifs): a+b+c...

CUMULATIVE (REPETITIVE) DYNAMIC TRANSFORMATION has for its basis one or more recognizable units (cells, motifs) which through repetition are gradually, partially or entirely altered to create new units and forms.

Cumulative (repetitive) dynamic transformation involves:

1) EXPANSION AND CONTRACTION
2) TRANSFORMATION BY COMPARISON

MOTIVIC EXPANSION AND CONTRACTION are transformative processes by which a motif (cell) is either lengthened or shortened:

A) A motif is lengthened or shortened by additive and subtractive processes in such a way that the overall pulse as well as its metric profile change in accordance with the transformation process.

B) In the associative and dissociative transformations, the overall pulse as well as the metric frame of reference stay constant.[7]

[7] D. Locke, in his *Drum Gahu*, calls (b) «*filling or emptying of musical "space"*». *Drum Gahu (The rhythms of west African drumming)* by David Locke (White Cliffs Media Company, 1987).

*Nella **TRASMUTAZIONE** tutti gli elementi binari sono trasformati in ternari, o viceversa (Arom, 1991; 475).*

INVERSIONE è un tipo melodico di trasformazione per il quale tutti gli intervalli sono conservati, ma procedono in direzione opposta.

TRASPOSIZIONE è un tipo melodico di trasformazione tramite il quale una sequenza di altezze è trasposta da un determinato intervallo.

INVERSIONE RETROGRADA è un tipo melodico di trasformazione dove tutti gli intervalli invertiti vengono riesposti al contrario (a ritroso).

*Nei processi di **TRASFORMAZIONE DINAMICA** possono essere cambiati sia il numero degli elementi, sia la struttura del motivo.*

***TRASFORMAZIONE DINAMICA LINEARE (NON RIPETITIVA)** è un dispiegarsi non ripetitivo di diversi modi (cellule) attraverso una differenziazione graduale di una struttura omogenea ad un'altra (per esempio: da valori più lunghi a valori più brevi). A livello di microstruttura, la sequenza potrebbe essere descritta come consistente di diverse cellule (motivi): a+b+c...*

***TRASFORMAZIONE DINAMICA CUMULATIVA (RIPETITIVA)** ha alla sua base una o più unità riconoscibili (cellule, motivi) che, attraverso la ripetizione, si sono gradualmente alterate (in parte o interamente) per creare nuove unità e forme.*

Una trasformazione dinamica cumulativa (ripetitiva) prevede:

1) ESPANSIONE E CONTRAZIONE
2) TRASFORMAZIONE PER CONFRONTO

***ESPANSIONE E CONTRAZIONE DEL MOTIVO** sono processi di trasformazione tramite i quali un motivo (cellula) è allungato o abbreviato:*

***A)** Un motivo è allungato o abbreviato mediante processi di addizione o sottrazione in maniera tale che la pulsazione complessiva, come pure il suo profilo metrico, cambiano in conformità con il processo di trasformazione.*

***B)** Nelle trasformazioni associative e dissociative, la pulsazione complessiva, come pure la cornice metrica di riferimento, rimangono costanti.*[7]

[7] *D. Locke, nel suo* Drum Gahu, *chiama (b)* «il riempire o il vuotare dello spazio musicale». Drum Gahu (The rhythms of west African drumming) *di David Locke (White Cliffs Media Company, 1987).*

C) Fibonacci's transformation uses both additive and subtractive processes. As the new elements are added to the motif, the older ones are subtracted. Another way of describing the process would be in terms of the set theory: the old form of the motif (a) becomes a subset of the new one (b); the new one (b) becomes a subset of the next (c) but without the original (a), which is excluded, etc.[8]

C) La trasformazione di Fibonacci usa sia processi di addizione che di sottrazione. Al momento in cui i nuovi elementi vengono aggiunti al motivo, i vecchi vengono sottratti. Un altro modo di descrivere il processo sarebbe in termini di teoria della serie: la vecchia forma del motivo (a) diventa una sottoserie del nuovo (b); il nuovo (b) diventa una sottoserie del successivo (c) ma senza l'originale (a), che è escluso, ecc.[8]

TRANSFORMATION BY COMPARISON involves the finding of common denominators of two motifs, then the gradual transformation of one into the other through the process of comparison.[9]

TRASFORMAZIONE PER CONFRONTO *comporta l'individuazione di comuni denominatori di due motivi, indi la graduale trasformazione dell'uno nell'altro tramite il processo di comparazione.*[9]

TRANSFORMATION STAGES:

1) ORIGINAL
2) INTERMEDIARY (intermotivic zone)
3) FINAL

STADI DI TRASFORMAZIONE:

1) ORIGINALE
2) INTERMEDIO (zona intermotivica)
3) FINALE

Since dynamic transformation deals with the process of change, it is difficult to talk of stages, unless there is a clearly defined (1) original and (3) final form (configuration) of a motif. In that sense, it is necessary to establish these stages as "markers" of the process, either conceptually or structurally.

Conceptual definition deals with permanently transforming structures, where the definition of stages (1, 2, 3) only represents an act of interpretation. In structural definition, both 1 and 3 are clearly defined in the formal sense, and show at least a minimum level of constancy (e.g. from one static structure to another).

Dal momento che la trasformazione dinamica ha a che fare con il processo di cambiamento, è difficile parlare di stadi, a meno che non ci sia una forma (configurazione) di un motivo originale (1) e finale (3) chiaramente definita. In tal senso è necessario stabilire questi stadi come "indicatori" del processo, da un punto di vista concettuale o strutturale.

Una definizione concettuale ha a che fare con strutture costantemente in trasformazione, dove la definizione di stadi (1, 2, 3) rappresenta solo un'azione di interpretazione. In una definizione strutturale, sia 1 che 3 sono chiaramente definiti nel senso formale e mostrano almeno un livello minimo di invariabilità (per esempio: da una struttura statica ad un'altra).



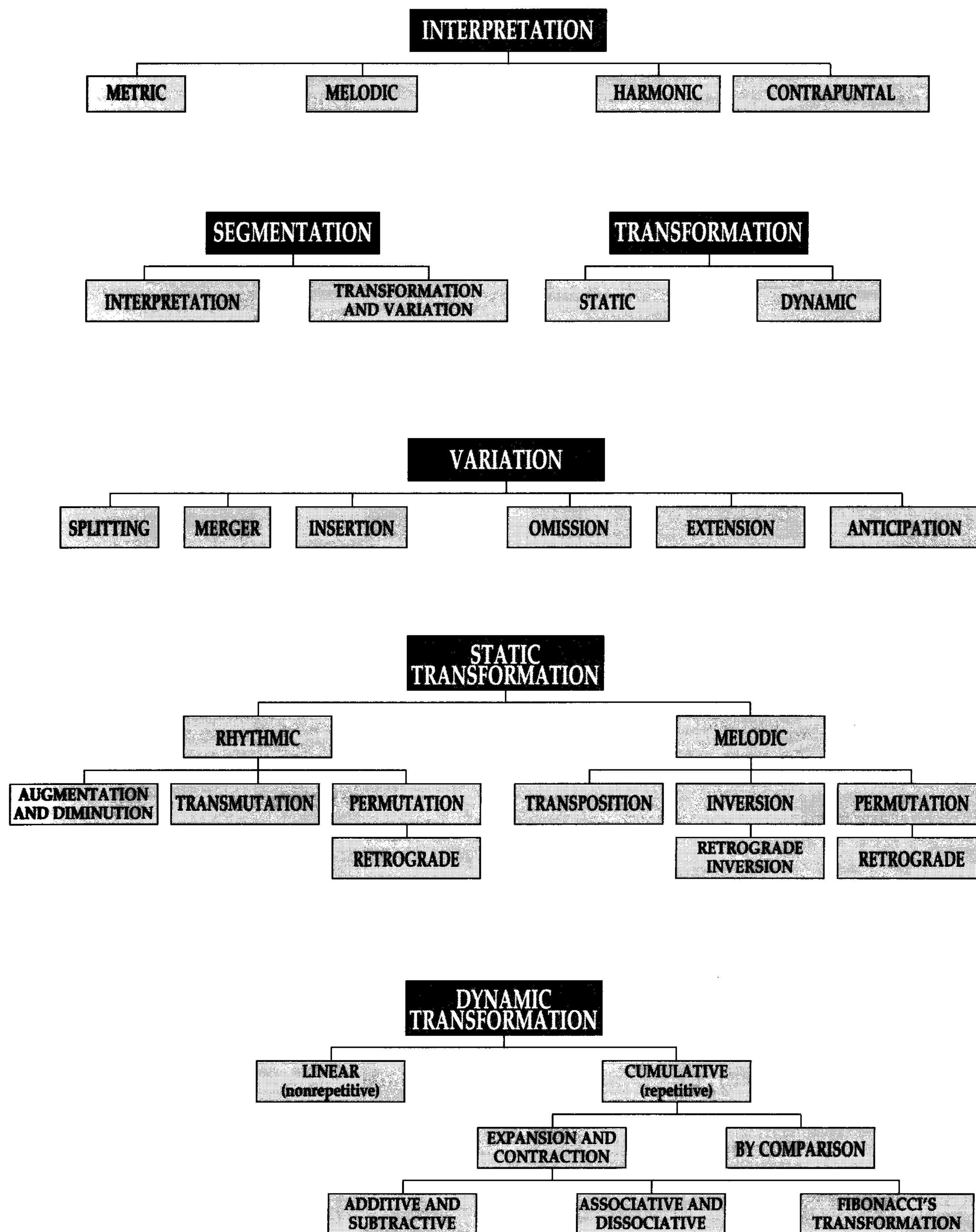
(8) The name which I have used for this type of transformation refers to a mathematical term known as Fibonacci's sequence: 1-1-2-3-5-8-13... where each number after the second is the sum of the two preceding numbers in the sequence.

(9) A parallel to this type of transformation in visual arts is work by M.C. Escher: *Visions of simmetry, notebooks, periodic drawings,* and related work by D. Schattschneider (W.H. Freeman and Company, 1990).

(8) Il nome da me usato per questo tipo di trasformazione si riferisce ad un termine matematico noto come sequenza di Fibonacci: 1-1-2-3-5-8-13... dove ogni numero dopo il secondo è la somma dei due numeri precedenti nella sequenza.

(9) Un parallelo a questo tipo di trasformazione nelle arti visive è il lavoro di M.C. Escher: Visions of simmetry, notebooks, periodic drawings, *e il relativo lavoro di D. Schatteschneider (W.H. Freeman and Company, 1990).*

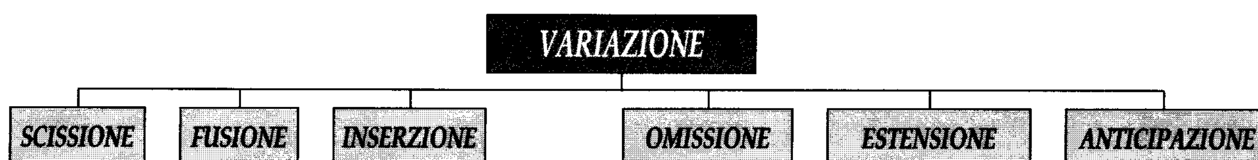
3 TYPOLOGICAL TREES

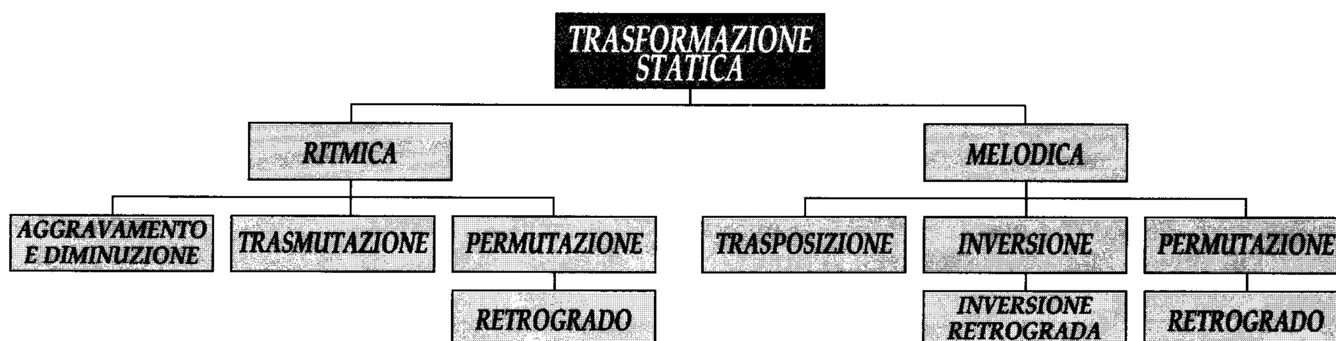


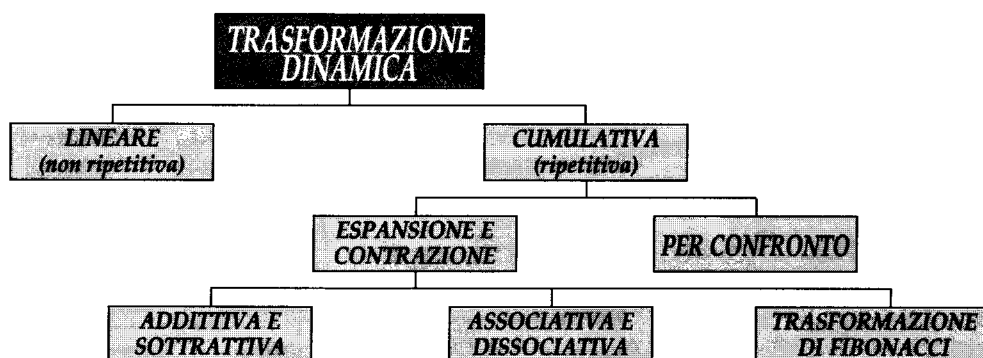
3 ALBERI TIPOLOGICI
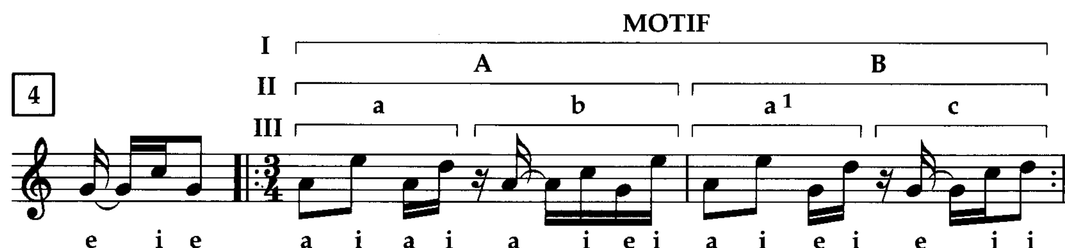










INTRODUCTION

The following motif[1] is a type of pattern used in the vocal *yodel* polyphony of the Bibayak Pygmies in Gabon. Even though it is performed by a solo singer, the motif's structure is multilayered. On the macro-to-micro hierarchy, level I shows the motif in its entirety; level II, as consisting of two cells (A, B); level III, as consisting of four cells (a, b, a^1, c).

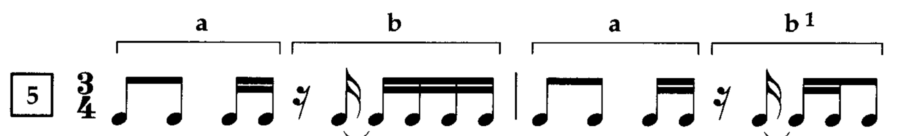
INTRODUZIONE
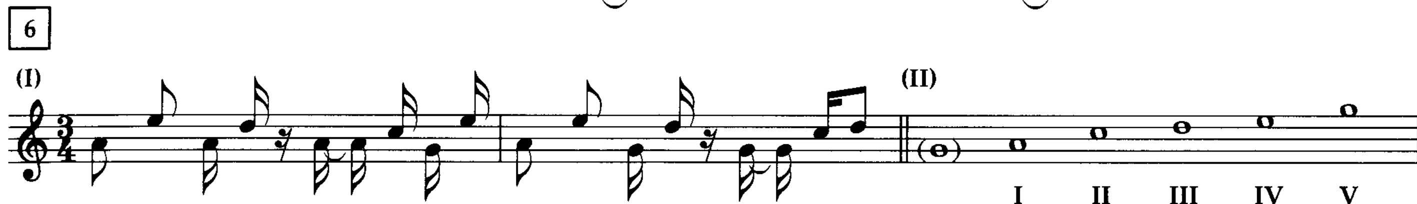
Il seguente motivo[1] *è un tipo di modello usato nella polifonia vocale dello* yodel *nei pigmei Bibayak del Gabon. Anche se eseguito da un cantante in assolo, la struttura del motivo è multistratificata. Su una gerarchia dal macro al micro, il I livello mostra il motivo nella sua interezza; il II livello, come costituito da due cellule (A, B); il III livello, come costituito da quattro cellule (a, b, a^1, c).*



Example 5 reveals further the rhythmic structure; on this level "a" and "a^1" are identical, and "b" and "c" appear to be only variants of the same cell (b, b^1).

*L'***esempio 5** *rivela inoltre la struttura ritmica: a questo livello, "a" e "a^1" sono identici, "b" e "c" sembrano essere solo varianti della stessa cellula (b, b^1).*





The melody is based on the pentatonic scale shown in ***example 6***, divided into two registers: A and G occur in the lower (the chest voice); C, D, E, in the upper (the "falsetto" voice). The melody is thus split into two independent lines through use of:

A) *Hocket* technique/registral separation.
B) Different sound emissions (chest/falsetto).
C) Open vowels ("a" and "e") for the lower register, but closed ("i") for the higher (note the further refinement by assigning the vowel "a" to note A, and vowel "e" to note G).
D) The rhythmic-melodic configuration of cells, which further divides the lines.

Altough it would be farfetched to interpret the motif harmonically, it seems clear that the two notes (A, G), used as a pedal, fulfill different functions: "A" could be viewed as the axis of the scale (therefore tonic), "G" as a lower auxiliary.

*La melodia è basata sulla scala pentatonica indicata nell'***esempio 6***, divisa in due registri: LA e SOL si succedono in quello inferiore (voce di petto); DO, RE, MI in quello superiore (voce in "falsetto"). La melodia è perciò separata in due linee indipendenti attraverso l'uso di:*

*A) Tecnica dell'*hochetus*/separazione dei registri.*
B) Emissioni differenti di suono (petto/falsetto).
C) Vocali aperte ("a" ed "e") per il registro più grave ma chiuse ("i") per quello più acuto (si noti l'ulteriore finezza nell'assegnare la vocale "a" alla nota LA e la vocale "e" alla nota SOL).
D) La configurazione ritmico-melodica delle cellule, che crea ulteriore distinzione tra le linee.

Benché sia un'esasperazione interpretare il motivo armonicamente, risulta chiaro che le due note (LA, SOL), usate come un pedale, ricoprono funzioni differenti: il LA potrebbe essere visto come l'asse della scala (quindi la tonica), il SOL come una nota ausiliaria inferiore.

(10) Transcription by the author from a Radio France recording *(Musique des Pygmées Bibayak)*, 1966.

(10) Trascrizione da una registrazione di Radio France (Musique des Pygmées Bibayak), *1966.*

INTRODUCTORY EXAMPLES
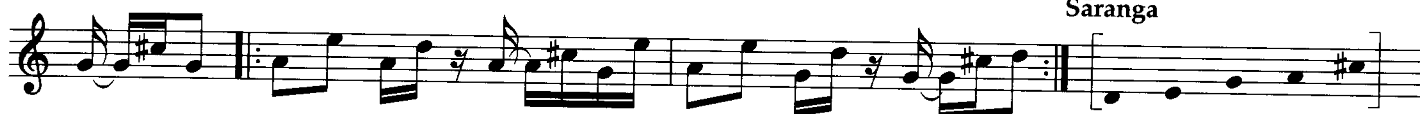
Examples 7/9 present three melodic variants of the same rhythmic motif. The first two are synthetic models based on Indian *rāags*, whereas the third employs the natural minor scale (Aeolian mode).

All the following examples are based on derivative parameters. ***Examples 10/11*** superpose the same melody onto two different countermelodies. The first is commetric and presents a figured-bass type of pattern; the second is contrametric and establishes a polyrhythmic pattern with the upper voice. An alteration (#3rd) has been added to the melody, to enrich the harmonic texture.
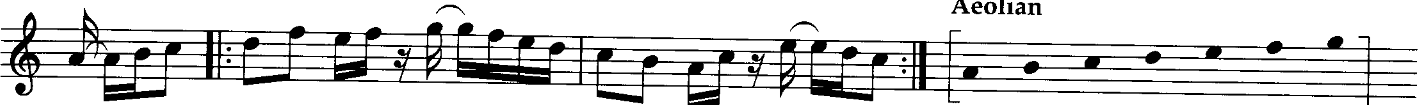
ESEMPI INTRODUTTIVI

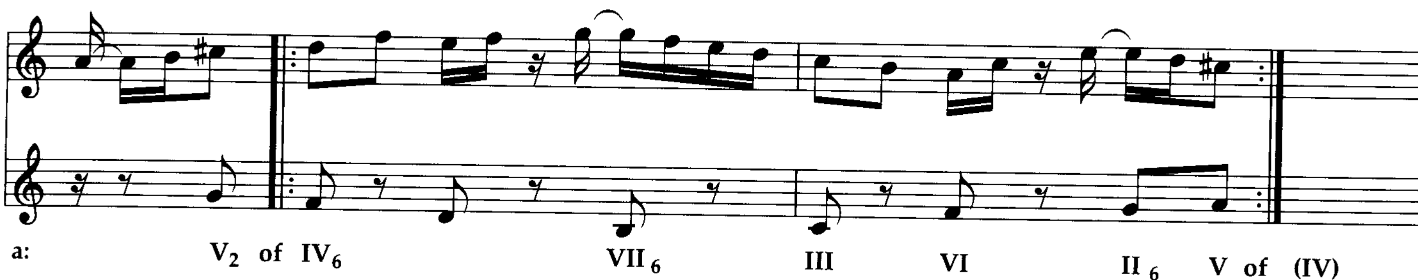
Gli **esempi 7/9** *presentano tre varianti melodiche dello stesso motivo ritmico. I primi due sono modelli sintetici basati su rāga indiani, mentre il terzo impiega la scala minore naturale (modo eolio).*
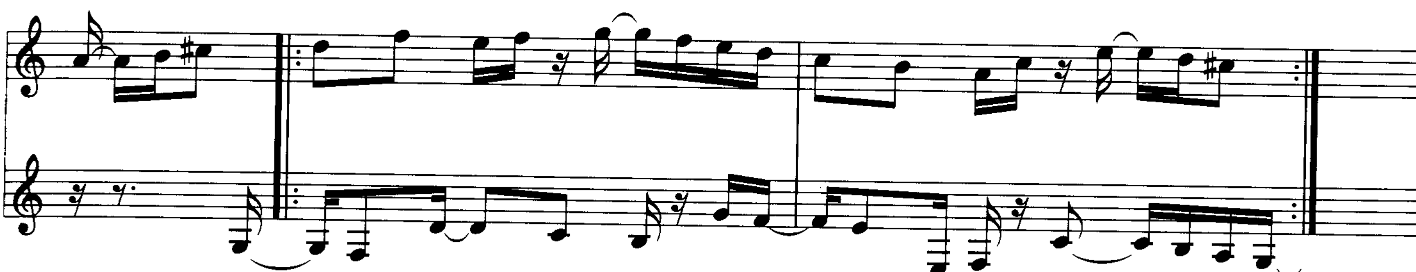
Tutti i prossimi esempi sono basati su parametri complessi. Gli **esempi 10/11** *sovrappongono la stessa melodia a due contromelodie diverse. Il primo è co-metrico e presenta un tipo di modello di basso figurato; il secondo è contro-metrico e stabilisce un modello poliritmico con la voce superiore. Un'alterazione (#3ª) è stata aggiunta alla melodia, per arricchire il tessuto armonico.*











MOTIVIC INTERPRETATION

INTERPRETAZIONE DEL MOTIVO

METRIC INTERPRETATION

Example 12 shows the rhythmic motif in six different metric systems. Some metric systems (a, b, c) or combinations (d) coincide in length with the motif, while others (e, f) do not.

INTERPRETAZIONE METRICA

*L'***esempio 12** *mostra il motivo ritmico in sei differenti sistemi metrici. Alcuni sistemi metrici (a, b, c) o combinazioni (d) coincidono in durata con il motivo, mentre altri (e, f) non sono coincidenti.*

12

a) 3/4

b) 6/8

c) 12/16

d) 7/16 5/16 7/16 5/16

e) 5/16

f) 7/16

MELODIC INTERPRETATION

Examples 13/18 show the melodic motif in several scalar systems. By enharmonically changing the pitches, one can interpret the same melody in different melodic and harmonic contexts.

The D and B♭ *(examples 13* and *15)* use similar types of heptatonic scales; the B *(example 14)* uses an octatonic type; the F and G# (16 and 17) both employ alterations (as shown in *examples 19/20,* D and E♭ can thus be interpreted as 1, ♭2 in D; 3, ♭4 in B; 3, 4 in B♭; 6, ♭7 in F; enharmonically changed Cx and D#, as x4, 5 in G#).

INTERPRETAZIONE MELODICA

Gli **esempi 13/18** *mostrano il motivo melodico in vari sistemi di scale. Cambiando enarmonicamente le altezze, si può interpretare la stessa melodia in contesti melodici ed armonici differenti.*

Gli esempi di RE e SI♭ **(esempi 13 e 15)** *usano tipi simili di scala eptatonica, quello di SI* **(esempio 14)** *usa un tipo ottatonico, quelli di FA e SOL#* **(esempi 16 e 17)** *impiegano entrambi alterazioni (come indicato negli* **esempi 19 e 20**, *RE e MI♭ possono così essere interpretati come 1, ♭2 in RE; 3, ♭4 in SI; 3, 4 in SI♭; 6, ♭7 in FA; cambiato enarmonicamente DOx e RE# come x4, 5 in SOL#).*

13

14

15

16

17

18

19

D: 1 ♭2 ♯3 4 5 ♭6 B:3 ♭4 5 6 7 ♭8 B♭:3 4 ♭6 ♮6 7 8

G♯:×4 5 ♯7 ×7 ♮2 ♯2 F: 6 ♭7 ♭2 ♮2 3 4

20

D: B: B♭:

G♯: F:

HARMONIC INTERPRETATION

Example 21 illustrates use of the same motif interpreted in different harmonic-modal contexts.

Although in every example *(13/18)* the pitches are interpreted differently, the relationship of the two chords is the same: the tonic followed by either V or VII degree of the Phrygian mode.

INTERPRETAZIONE ARMONICA

Il prossimo **esempio 21** *illustra l'uso dello stesso motivo interpretato in differenti contesti armonico-modali.*

Sebbene in ciascun esempio **(13/18)** *le altezze siano interpretate diversamente, la relazione tra i due accordi resta la stessa: la tonica seguìta dal V e dal VII grado del modo frigio.*

21

D: I VII(♯11) B: I V♯6 B♭: I VII♭7 ♭3 G♯: I♯7 × 4-♯5 VII♯6 F: VI6 V♭7 ♭5

Example 22 reveals the harmonic skeleton of *example 18*. The modulations employed are based on either enharmonic interpretation of pivot chords *(i, ii, iii)* or various types of alterations *(iii, iv)*.

*L'***esempio 22** *rivela lo scheletro armonico dell'***esempio 18**. *Le modulazioni impiegate sono basate o su un'interpretazione enarmonica di accordi-perno* **(i, ii, iii)** *o su vari tipi di alterazioni* **(iii, iv)**.

22

(i) (ii) (iii) (iv)

D: I VII♭7 ♭5 B: V♯6 ♯4 I (♭8 ♭4) VII 6 5-♯4 B♭:VII 6 ♭5 I ♭II♭5 B: I♯5 VII6 D: VII♭7 ♭3 ♯VII♭7 5 ♯IV♯7 ♮3 V 7 ♭5





In regard to contrapuntal interpretation, refer to contrapuntal forms.

Per quanto riguarda l'interpretazione contrappuntistica, vedere le forme del contrappunto.

MOTIVIC VARIATION

E*xample 23* illustrates all the variation types mentioned in *Definitions of general terms* (see page 106):

A) SPLITTING
B) MERGER
C) OMISSION
D) EXTENSION
E) ANTICIPATION
F) INSERTION

VARIAZIONE DEL MOTIVO
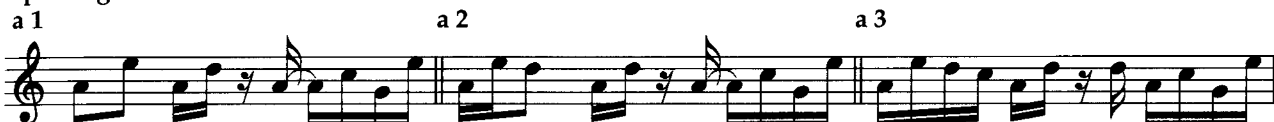
L**' esempio 23** *illustra tutti i tipi di variazione menzionati nelle* Definizioni dei termini generali *(vedere a pagina 106):*

A) SCISSIONE
B) FUSIONE
C) OMISSIONE
D) ESTENSIONE
E) ANTICIPAZIONE
F) INSERZIONE

23
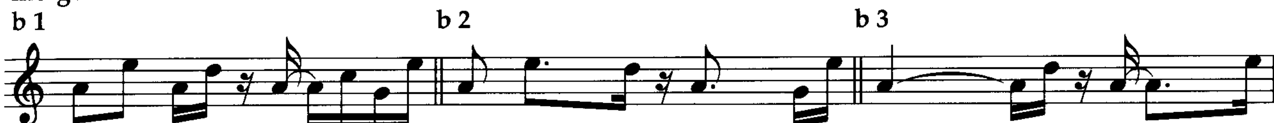
splitting

a 1 **a 2** **a 3**



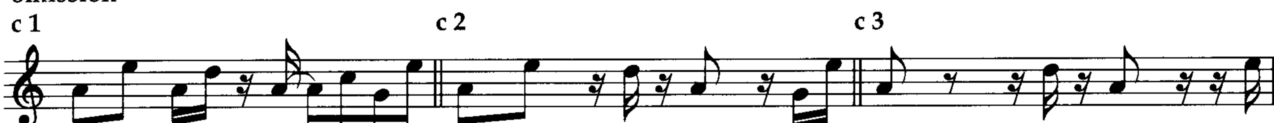
merger

b 1 **b 2** **b 3**
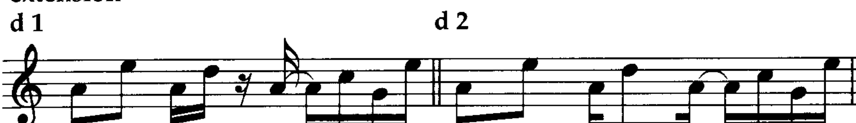


omission

c 1 **c 2** **c 3**



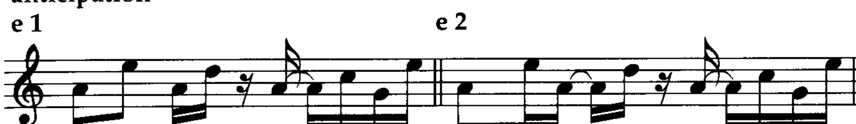
extension

d 1 **d 2**
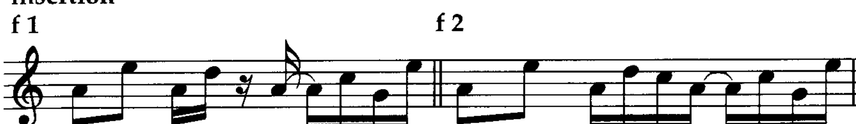


anticipation

e 1 **e 2**



insertion

f 1 **f 2**



STATIC TRANSFORMATION

PERMUTATION

The patterns used in ***example 24*** are segments of the same motif. While the pitch sequence (melodic motif) is retained, the note values are permutated.

Two versions of the motif B are shown: one (B) without a sixteenth note rest, and the other (B_1) with. Note how the second version has 20 permutations, while the first has only 4. The permutation is accomplished by keeping the sixteenth note rest constant, while the eighth note shifts from left to right (in "a" the rest is in the first position; in "b", in the second; in "c", in the third; in "d", in the fourth; in "e", in the fifth).

TRASFORMAZIONE STATICA

PERMUTAZIONE

*I modelli usati nell'***esempio 24** *sono segmenti dello stesso motivo. Mentre la sequenza delle altezze (motivo melodico) è conservata, i valori delle note sono permutati.*

Vengono presentate due versioni del motivo B: una (B) senza pausa di semicroma, e l'altra (B_1) con la pausa (si noti come la seconda versione abbia 20 permutazioni, mentre la prima ne ha solo 4). La permutazione è compiuta tenendo costante la pausa di semicroma, mentre la croma si sposta da sinistra a destra (in "a" la pausa è nella prima posizione, in "b" nella seconda, in "c" nella terza, in "d" nella quarta, in "e" nella quinta).

24

A: a b c d e f — B: a b c d

B 1: a_1 a_2 a_3 a_4 b_1 b_2 b_3 b c_1 c_2 c_3 c_4 d_1 d_2 d_3 d_4 e_1 e_2 e_3 e_4

C: a_1 a_2 a_3 b_1 b_2 b_3 c_1 c_2 c_3 d_1 d_2 d_3

The following ***examples 25/31*** are all based on a permutated form of the original rhythmic motif, while the melodic sequence has been retained (see ***example 25***).

I prossimi **esempi 25/31** *sono tutti basati su una forma permutata del motivo ritmico originale, mentre la sequenza melodica è stata conservata* **(esempio 25).**

25

A (d) B_1 (b_3) A (e) C (a_2)

The examples are subject to diverse metric interpretations: 3/3 and 6/8 in ***example 26***; 12/16 in ***example 27***; 5/16 and 7/16 in ***example 28***; 9/16 in ***example 29***.
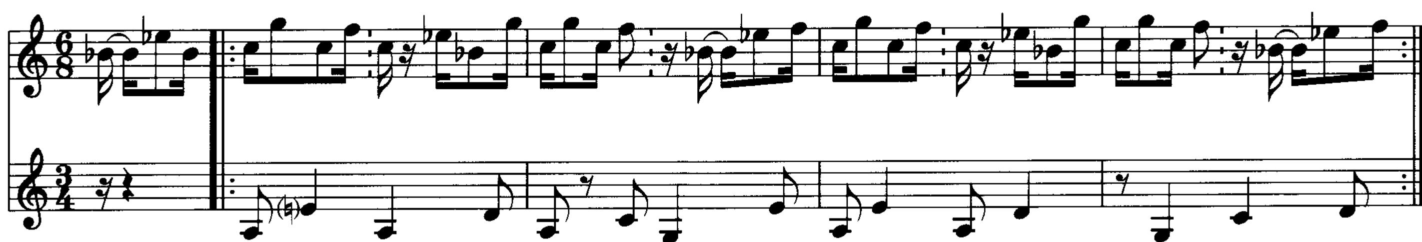
*Gli esempi sono soggetti a diverse interpretazioni metriche: 3/4 e 6/8 nell'***esempio 26***; 12/16 nell'***esempio 27***; 5/16 e 7/16 nell'***esempio 28***; 9/16 nell'***esempio 29**.

Melodically, all the examples are polypentatonic: the upper motif is based on the pentatonic scale in C, the lower in A. While the upper motif interprets the same rhythmic pattern in different metric systems, the lower presents it: in augmentation *(example 26)*; transmuted from binary to ternary *(example 27)*; and irregularly varied, in order to provide metric references *(examples 28/29)*.
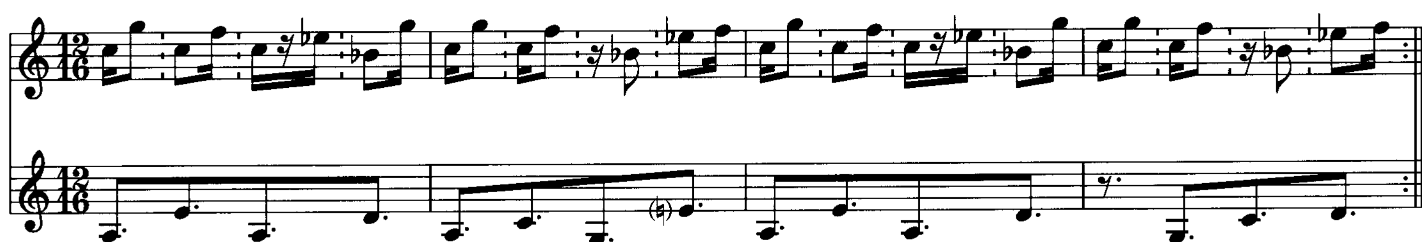
Two final examples (on next page) demonstrate rhythmic diminution *(example 30)* and diminution with augmentation *(example 31)*.

Da un punto di vista melodico, tutti gli esempi sono polipentatonici: il motivo superiore è basato su di una scala pentatonica in DO, quello inferiore in LA. Mentre il motivo superiore interpreta lo stesso modello ritmico in sistemi metrici differenti, quello inferiore lo presenta: per aggravamento **(esempio 26)**; *trasmutazione da binario in ternario* **(esempio 27)**; *variato in maniera irregolare, per fornire un riferimento metrico* **(esempi 28/29)**. *I due esempi finali (a pagina seguente) mostrano una diminuzione ritmica* **(esempio 30)** *e una diminuzione con aggravamento* **(esempio 31)**.
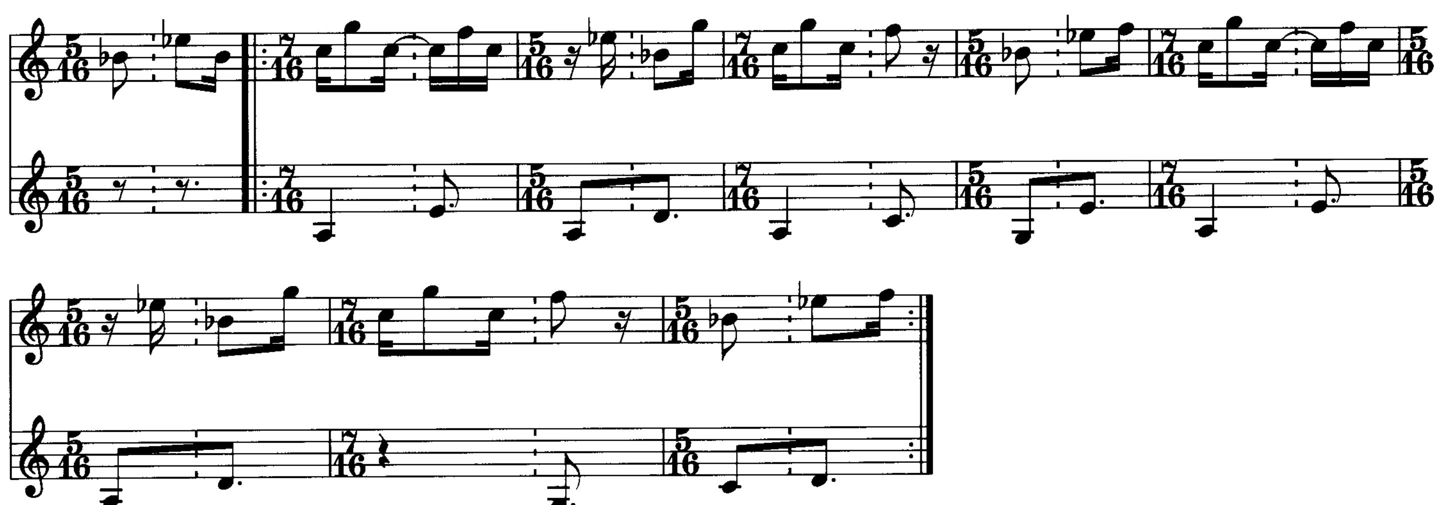
26
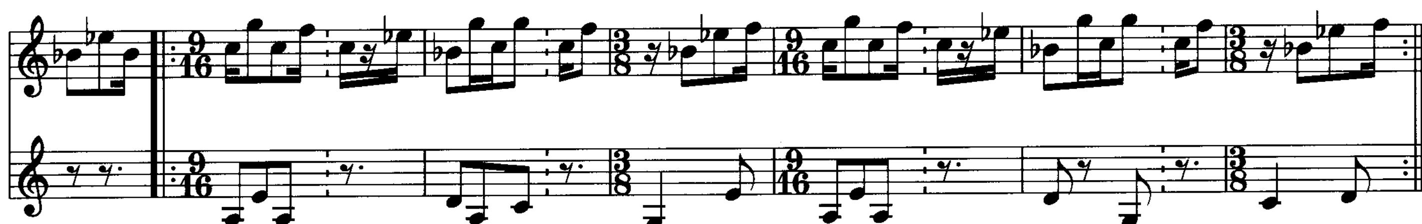


27
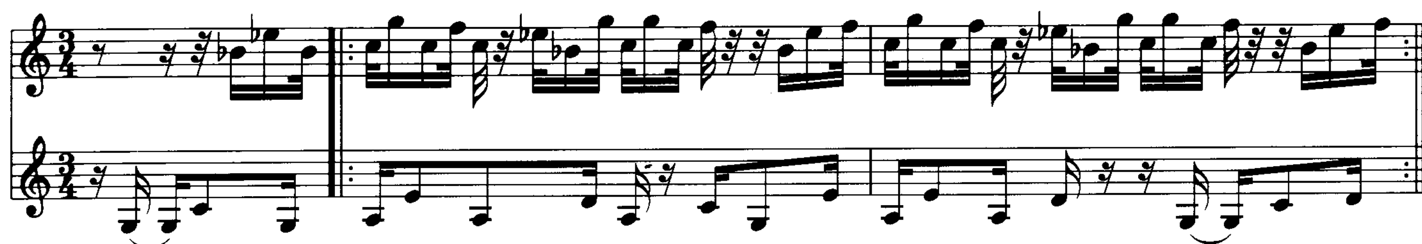


28
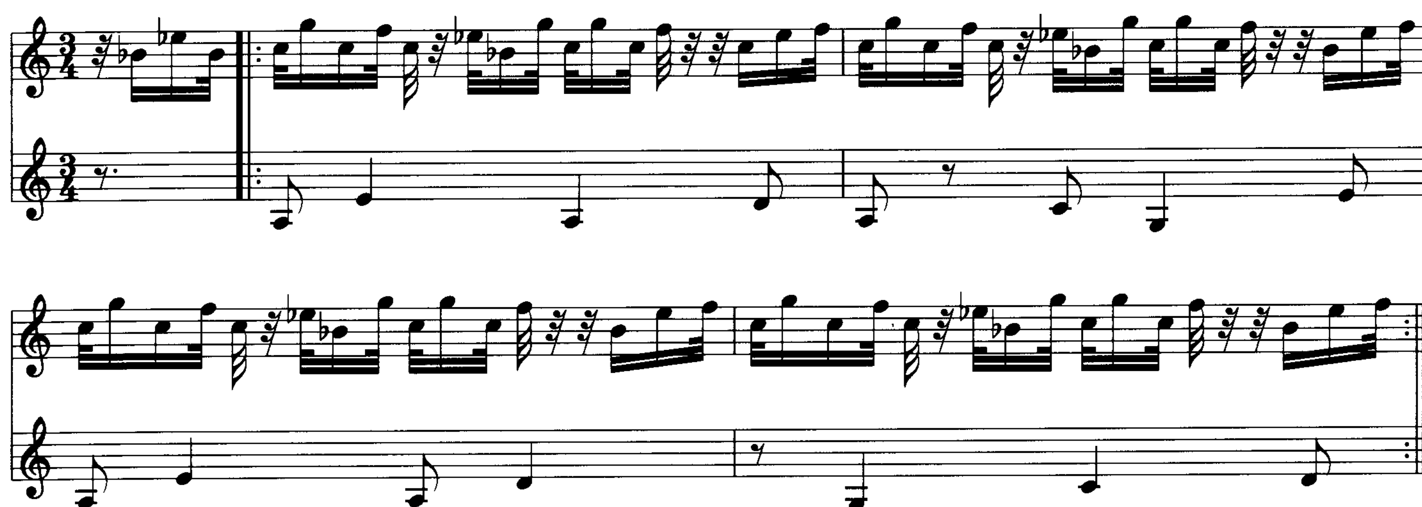


29



30



31



MODULATION

Modulation through sequencing is a static type of transformation. It may involve variation of the original melodic motif through use of alterations *(example 32)*, or transposition of only a segment of the motif *(example 33/34)* onto different scale degrees. While the first two examples modulate through the use of pivot chords, ***example 34*** employs alteration of the chordal structure.

MODULAZIONE
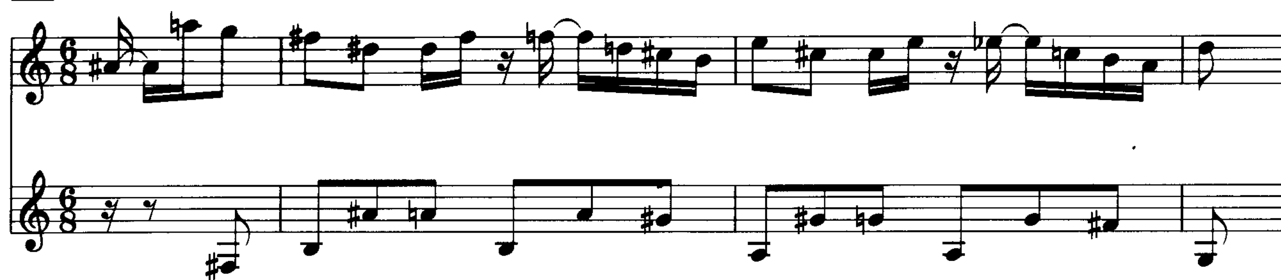
La modulazione per mezzo di progressioni è un tipo di trasformazione statico, e può comportare una variazione del motivo melodico originale attraverso l'uso di alterazioni **(esempio 32)** *o trasposizione di un solo segmento del motivo* **(esempi 33/34)** *a differenti gradi della scala. Mentre i primi due esempi modulano con l'uso di accordi-perno, l'***esempio 34** *impiega l'alterazione della struttura accordale.*

32

d: V♯ 4/2 I6 5/3 B♭: II6 V 6/5 of V 4/3 6/5 I 6 V 6/5 of (II)

c: II V6 (I6)

33



The following *example 35*[2] uses a combination of Réong interlocked patterns found in the Balinese Gamelan Anklung. The profile of this polyrhythm is contrametric; melodically, it is based on a pentatonic Selisir Gong scale. While the polyrhythm, as well as the intervals of the scale, are kept constant, the melodic motif is varied in order to modulate through the circle of fifths.

Il prossimo **esempio 35**[2] *utilizza una combinazione di modelli di Réong concatenati, propri del Gamelan Anklung di Bali. Il profilo di questo poliritmo è contro-metrico; dal punto di vista melodico è basato su di una scala pentatonica di Selisir Gong. Mentre il poliritmo, così come gli intervalli della scala, rimane costante, il motivo melodico è variato allo scopo di modulare attraverso il circolo delle quinte.*

35

[11] *Music in Bali* by Colin Mc Phee (Da Capo Press, New York, 1976).

[11] Music in Bali *di Colin McPhee (Da Capo Press, New York, 1976).*

DYNAMIC TRANSFORMATION

TRASFORMAZIONE DINAMICA

ASSOCIATIVE AND DISSOCIATIVE TRANSFORMATION

Two types of dissociative transformation are given here: ***example 36*** uses motivic segmentation with two cells, one constant, the other varied; ***example 37*** shows a parallel process of dissociation in both cells.

TRASFORMAZIONE ASSOCIATIVA E DISSOCIATIVA

*Vedremo ora due tipi di trasformazione dissociativa: l'***esempio 36** *usa una segmentazione del motivo con due cellule, una costante e l'altra variata; l'***esempio 37** *mostra un processo parallelo di dissociazione in entrambe le cellule.*

36 con. var. con. var. con. a)

b) c)

37

a) b) c)

ADDITIVE AND SUBTRACTIVE TRANSFORMATION

Example 38, demonstrating additive transformation, superposes an A pentatonic onto a B hexatonic (note that the structural skeleton is shown first, then the actual transformation). All accidentals apply throughout the line or until otherwise indicated.

TRASFORMAZIONE ADDITIVA E SOTTRATTIVA

*L'***esempio 38***, che mostra una trasformazione additiva, sovrappone un LA pentatonico ad un SI esatonico (si noti che lo scheletro strutturale è indicato prima della trasformazione effettiva). Le alterazioni valgono per tutta la riga, se non diversamente indicato.*
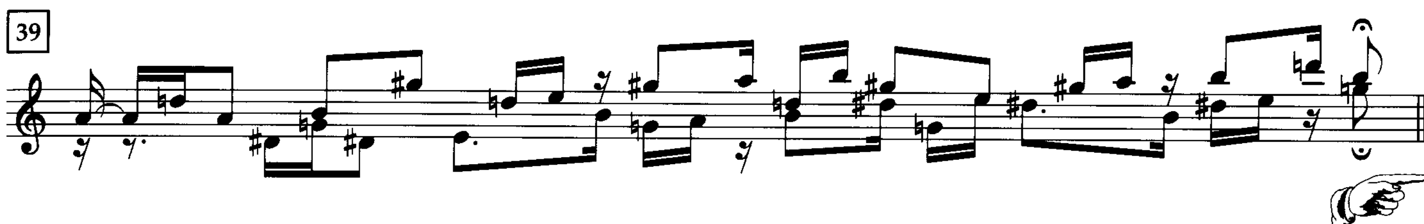
38

FIBONACCI'S TRANSFORMATION

As in ***example 38***, the structural skeletons of two examples of Fibonacci's transformation are presented first, then the actual processes. The first *(example 39)* is polypentatonic and uses the entire rhythmic motif in canonic imitation. The second *(example 40)* is a free elaboration on a rhythmic cell of the original motif and uses a pedal figure in the lower voice. This example is also modulatory.

TRASFORMAZIONE DI FIBONACCI

*Come nell'***esempio 38***, le strutture dei due esempi della trasformazione di Fibonacci precedono gli effettivi processi. Il primo* **(esempio 39)** *è polipentatonico e fa uso dell'intero motivo ritmico in imitazione a canone. Il secondo* **(esempio 40)** *è una libera elaborazione su di una cellula ritmica del motivo originale e usa una figura di pedale nella voce inferiore. Anche questo esempio è modulante.*



40

TRANSFORMATION BY COMPARISON

The initial motif for this transformation is Bibayak Pygmy; the final, a combination of Réong patterns found in the Balinese Gamelan Anklung (see *example 35* at page 121).

Example 41 shows two pairs of superposed patterns simultaneously transformed by comparison (*i* shows the upper voice; *ii* the lower). Since the Pygmy motif is in two bars of 3/4 and the Balinese in 4/4, one and a half of the latter must be superposed to one of the former.

TRASFORMAZIONE PER CONFRONTO

*Il motivo iniziale di questa trasformazione è Pigmeo Bibayak; il finale è una combinazione di modelli di Réong propri del Gamelan Anklung di Bali (vedere l'***esempio 35** *a pag. 121).*

*L'***esempio 41** *mostra due coppie di modelli sovrapposti trasformati simultaneamente per confronto (l' esempio* **i** *fa vedere la voce superiore;* **ii** *quella inferiore). Dal momento che il motivo Pigmeo è in due battute di 3/4 e quello Balinese in una di 4/4, una battuta e mezzo del secondo deve essere sovrapposta ad una del primo.*

41

(i) (ii)

from

to

Example 42 shows transformation by comparison of the rhythmic motifs. Since the two pentatonic scales involved in the melodic transformation share only three common notes, more steps are required to accomplish the process gradually *(example 43)*.

*L'***esempio 42** *mostra la trasformazione per confronto dei motivi ritmici. Poiché le due scale pentatoniche coinvolte nella trasformazione melodica hanno in comune tra di loro solo tre note, si richiedono più fasi per portare gradatamente a termine il processo* **(esempio 43)**.

42

a a1 a2 b

b1 b2 c c1

43

a a1 a2 a3 a4

b b1 b2 b3 b4

c c1 c2 c3

The final *example 44* presents simultaneous transformation of both upper and lower motifs, from one polyrhythm to the other.

L'ultimo esempio **(44)** *presenta una trasformazione simultanea sia del motivo superiore che di quello inferiore, da un poliritmo all'altro.*

44

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8)

CYCLICAL FORMS

ISORHYTHMIC CYCLE
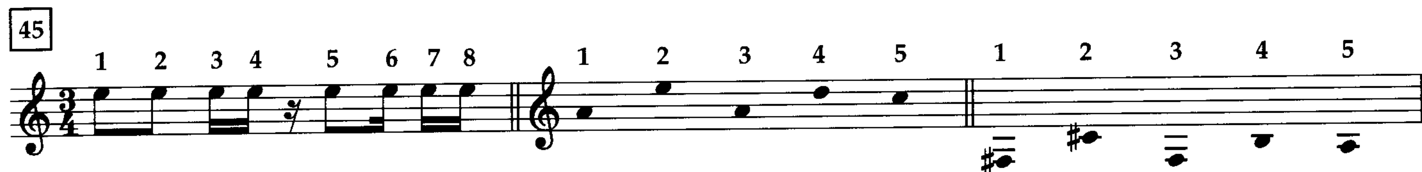
All three examples of the isorhythmic cycle use canonic form. The rhythmic motif employed here is a segment (cell A) of the original Pygmy motif. *Examples 46/47* both use melodic sequences of five pitches: the first uses only one, in A pentatonic; the second uses both A and F# superposed.
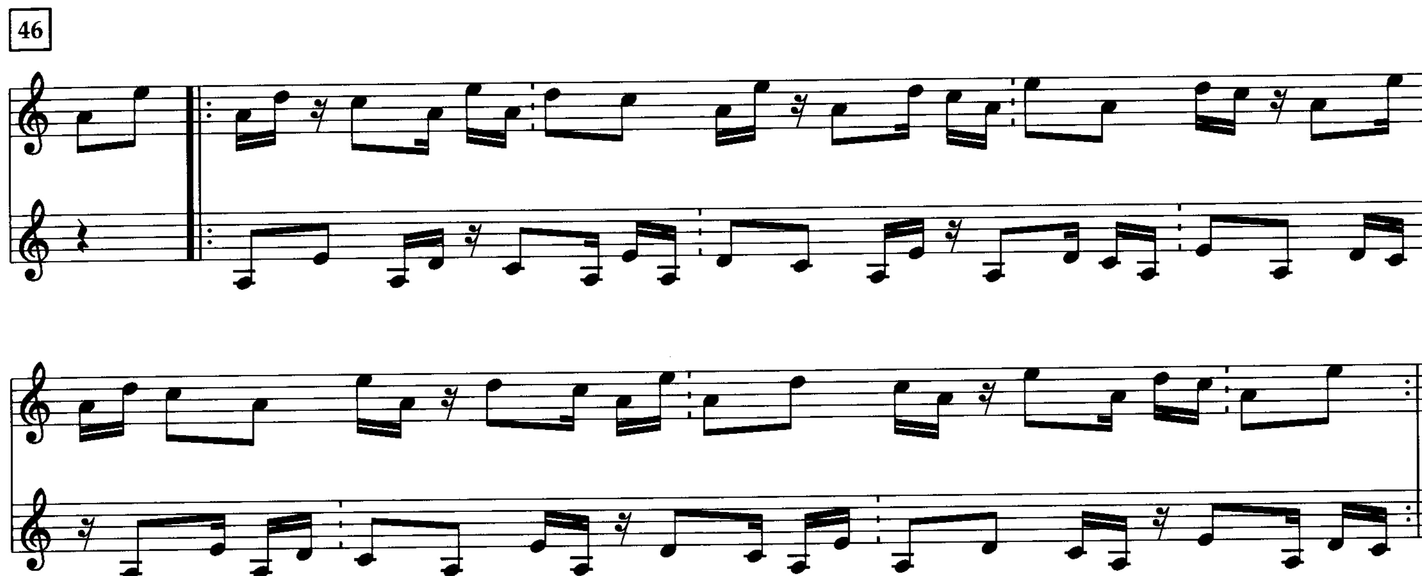
The basis for the third example consists of a sequence of two pentatonic scales (A and C) in the upper voice, with the note "c" as an axis. The lower voice presents an inversion of the upper. Since the two pentatonic scales are connected through a pivot zone, the ensuing shift from one scale to the other is equivalent to a modulation.
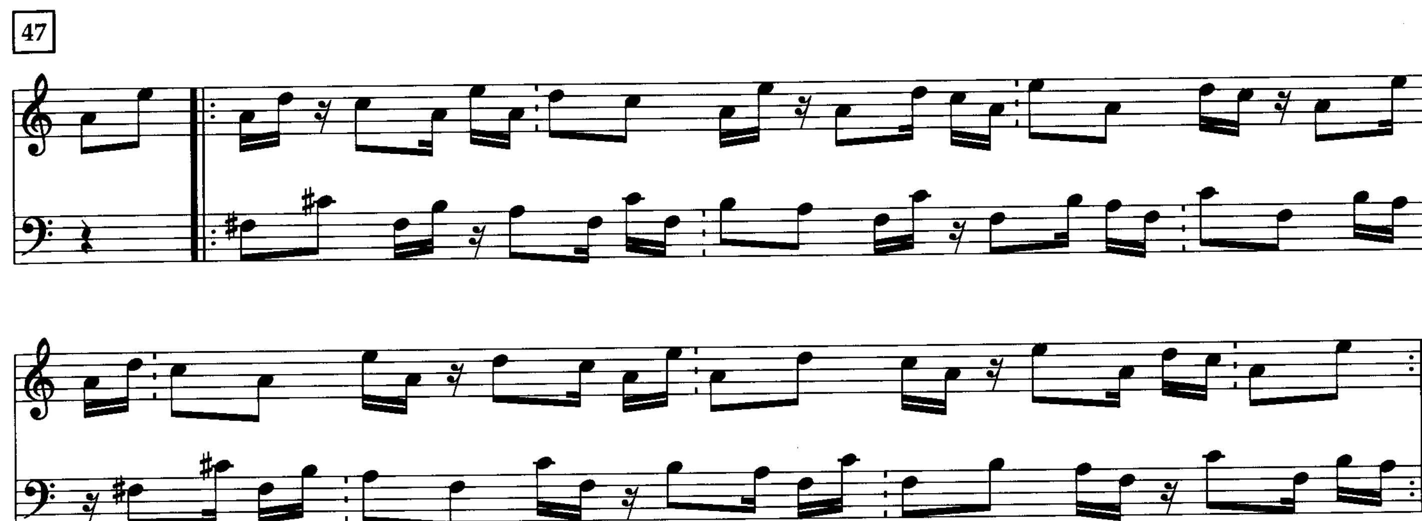
FORME CICLICHE

CICLO ISORITMICO
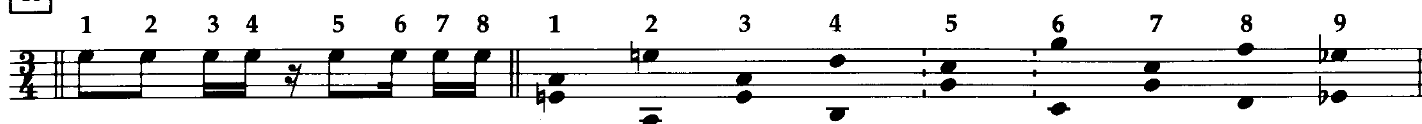
Tutti e tre gli esempi di ciclo isoritmico usano una forma a canone. Il motivo ritmico qui impiegato è un segmento (cellula A) del motivo Pigmeo originario. Gli **esempi 46/47** *usano entrambi sequenze melodiche di suoni su cinque altezze: il primo ne usa solo una, in LA pentatonico; il secondo usa sia LA che FA# sovrapposti.*
La base per il terzo esempio consiste in una sequenza di due scale pentatoniche (LA e DO) alla voce superiore, con la nota DO come asse. La voce inferiore presenta un'inversione di quella superiore. Dal momento che le due scale pentatoniche sono connesse mediante una zona-perno, il conseguente spostamento da una scala all'altra è equivalente ad una modulazione.
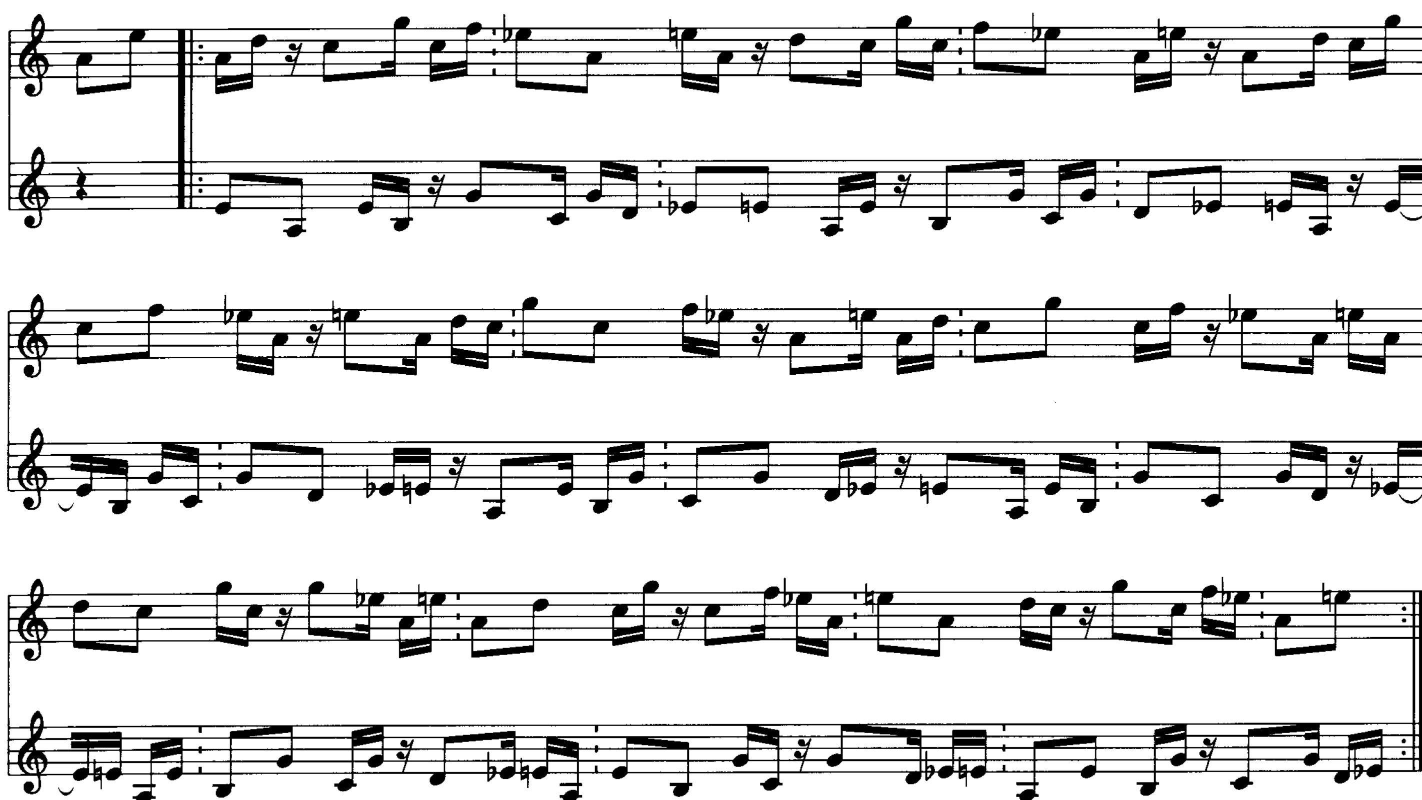






48



49



PERPETUAL CANONS

All of the following examples are perpetual canons, imitating at a variety of intervals, types of scale superpositions, metric and contrapuntal interpretations, and static transformations.
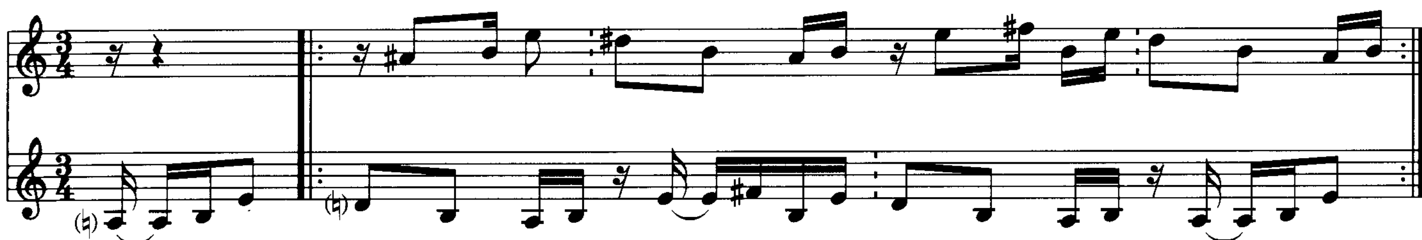
Of the canons imitating at the 8ve, ***examples 50/52*** are polypentatonic (***example 52*** is also modulatory).

CANONI PERPETUI
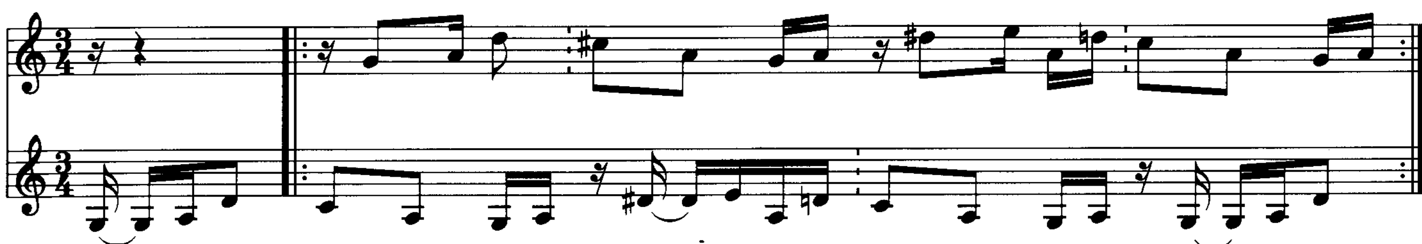
Tutti gli esempi seguenti sono canoni perpetui che imitano a intervalli diversi, sovrapposizioni di tipi di scale, interpretazioni metriche e contrappuntistiche e trasformazioni statiche.

Dei canoni che imitano all'8ª, gli **esempi 50, 51 e 52** *sono polipentatonici (l'***esempio 52** *è anche modulante).*
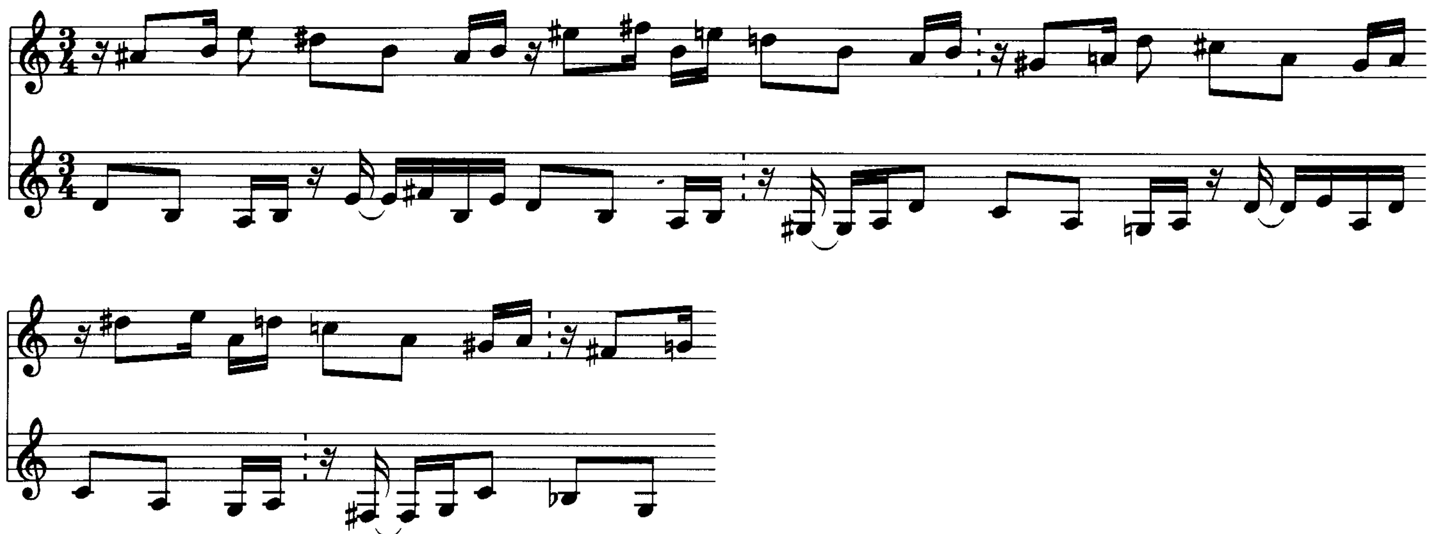
50



51
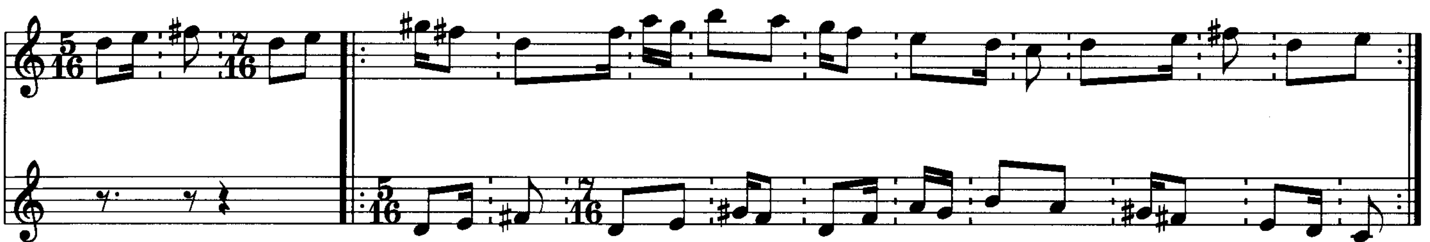


52



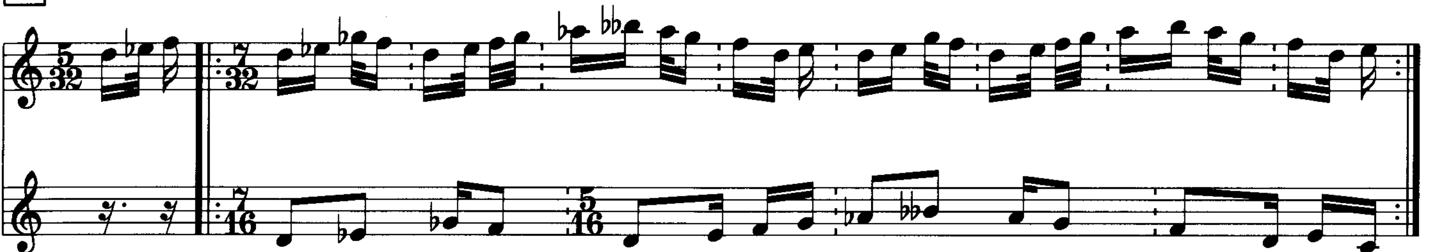
The following two canons *(examples 53/54)* are metrically reinterpreted in 5/16, 7/16; the first uses the Lydian mode; the second, an octatonic (diminished) scale with the upper voice in rhythmic diminution.

I due canoni seguenti **(esempi 53 e 54)** *sono reinterpretati metricamente in 5/16, 7/16; il primo utilizza il modo lidio, il secondo una scala ottatonica (diminuita) con la voce superiore in diminuzione ritmica.*

53



54
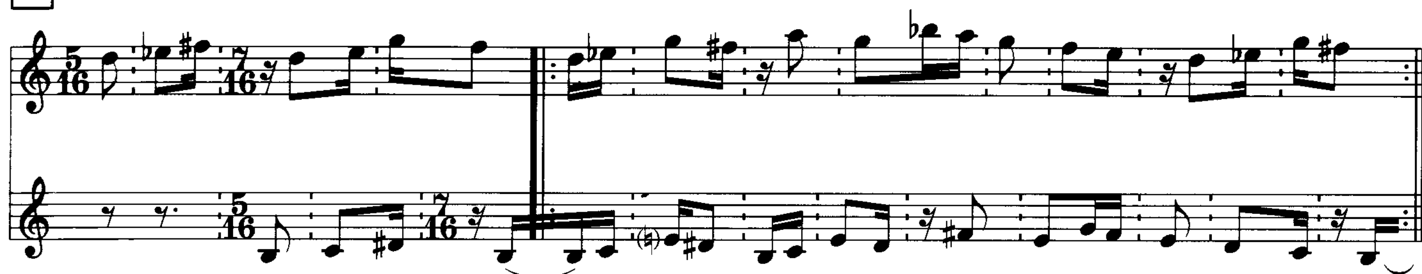


The canons imitating at other intervals all use metric interpretation in 5/16, 7/16 (except for *example 58,* which also employs an augmented 5/8, 7/8 form). *Example 55* is at the lower minor 3rd (B); *example 56* at the lower major 3rd (B♭); *example 57* at the lower diminished 5th (G#); *example 58,* the same as the previous, but with augmentation in the lower voice; *example 59* at the upper minor 3rd (F).

Note that all the above *(examples 55/59)* follow the same types of polymodal superpositions as the examples introduced in the melodic and harmonic interpretations (D to: B, B♭, G#, F). These examples can therefore also be understood in the context of contrapuntal interpretation.
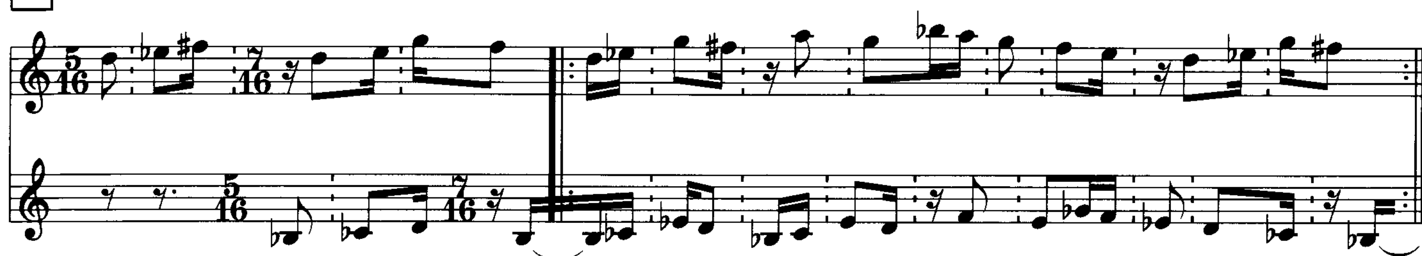
*I canoni che imitano ad altri intervalli usano tutti un'interpretazione metrica in 5/16, 7/16 (tranne l'***esempio 58** *che impiega anche una forma aumentata di 5/8, 7/8). L'***esempio 55** *è alla 3ª minore inferiore (SI); l'***esempio 56** *alla 3ª maggiore inferiore (SI♭); l'***esempio 57** *alla 5ª diminuita inferiore (SOL#); l'***esempio 58** *come il precedente ma con un'aggravamento nella voce inferiore; l'***esempio 59** *alla 3ª minore superiore (FA).*

Si noti che tutti gli esempi di cui sopra **(55/59)** *seguono gli stessi tipi di sovrapposizioni polimodali come gli esempi introdotti nelle interpretazioni melodiche e armoniche (RE a: SI, SI♭, SOL#, FA). Questi esempi possono quindi essere intesi nel contesto dell'interpretazione contrappuntistica.*
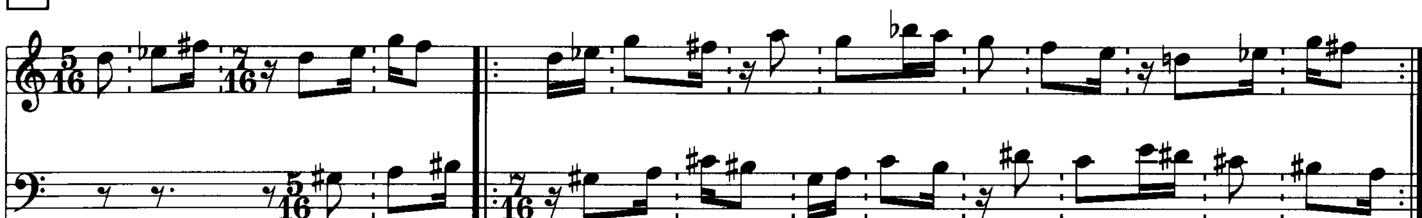
55
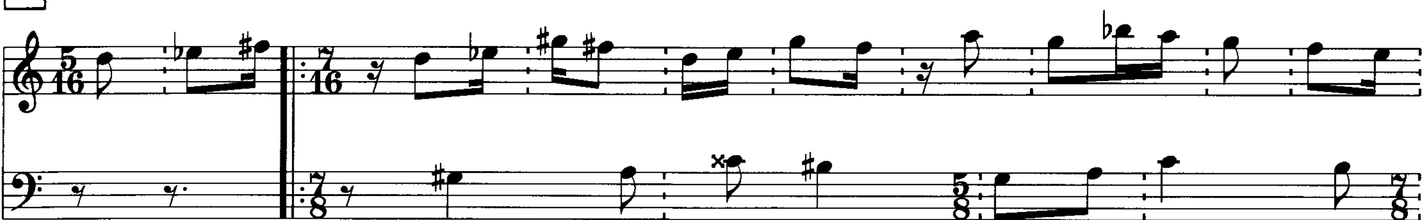


56
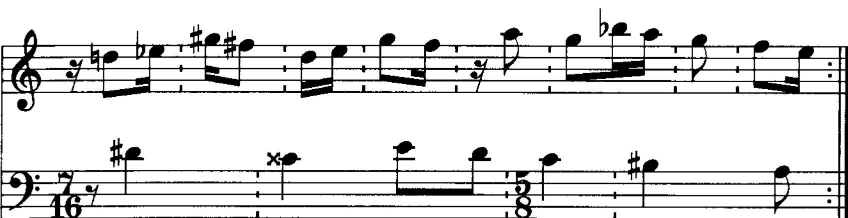


57
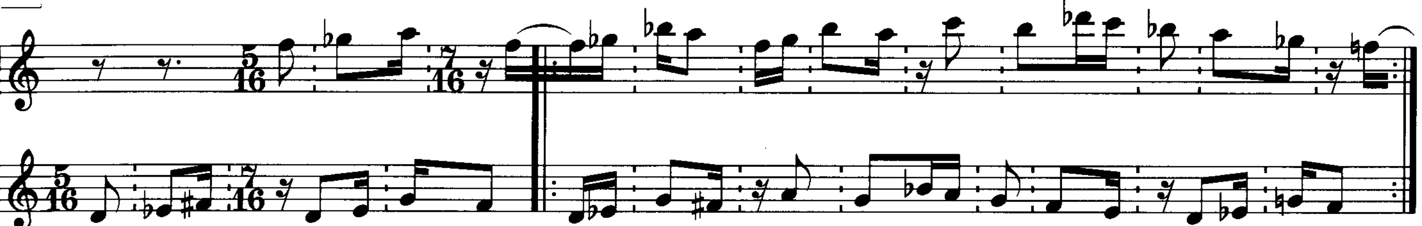


58
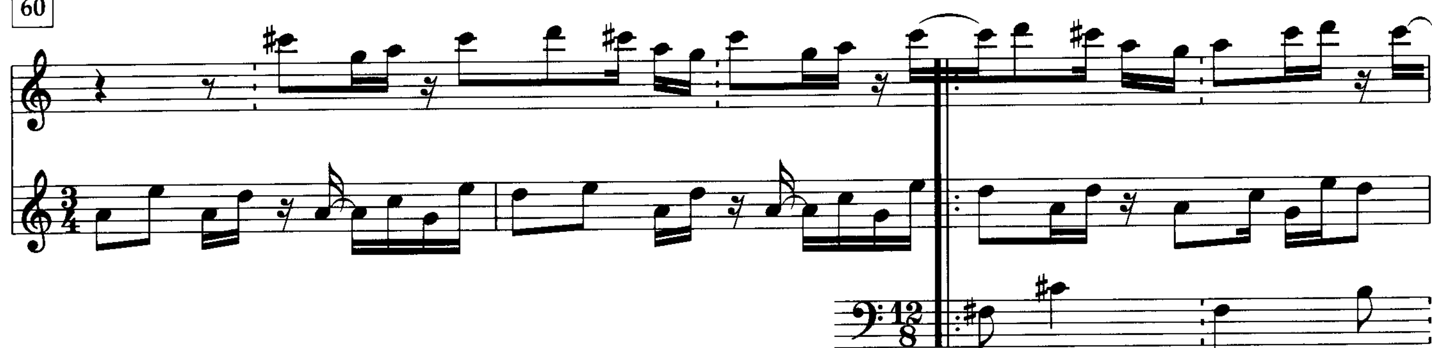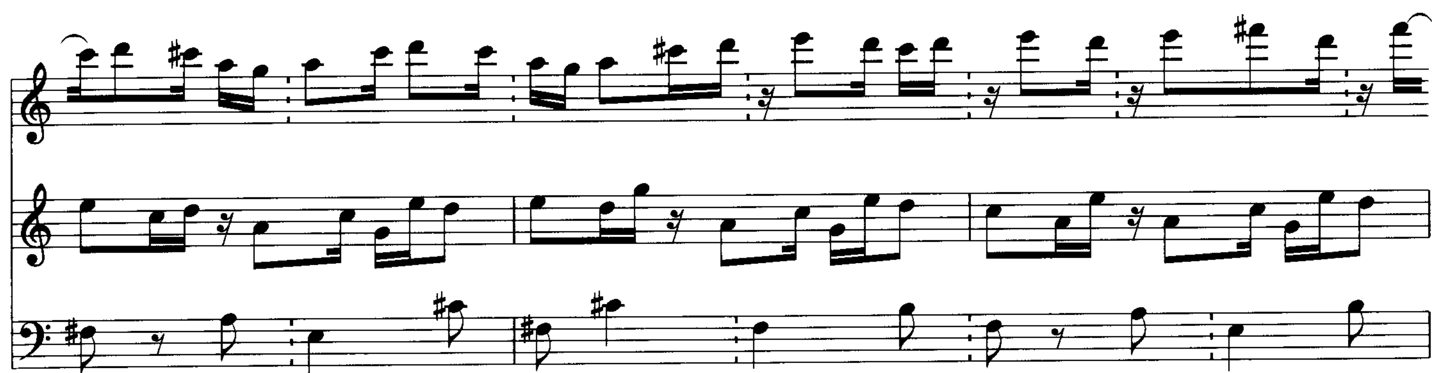




59
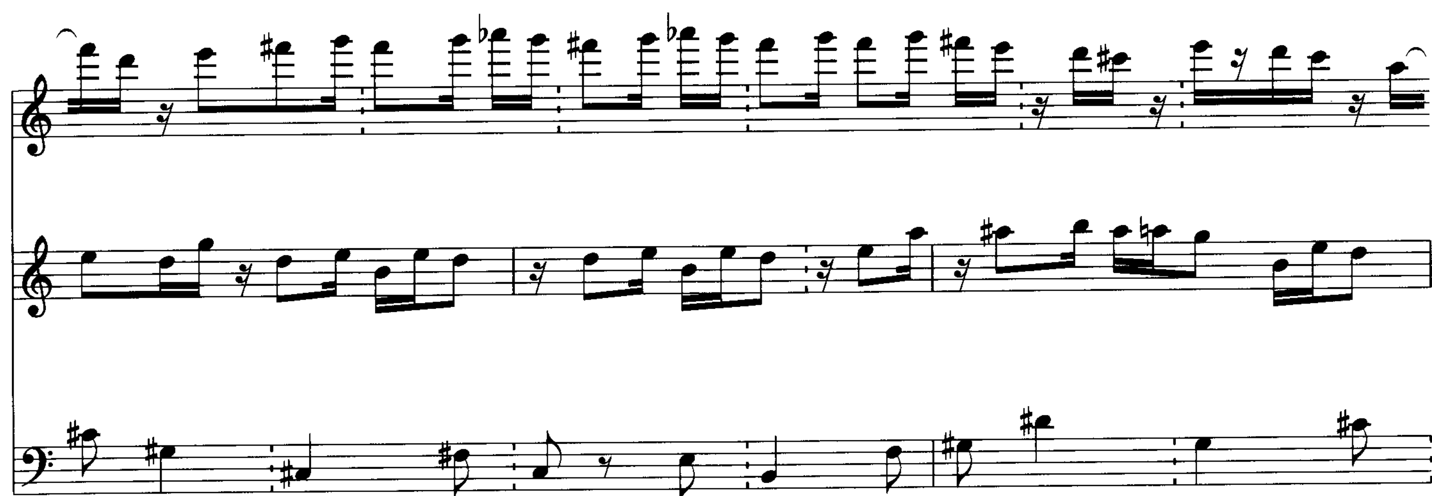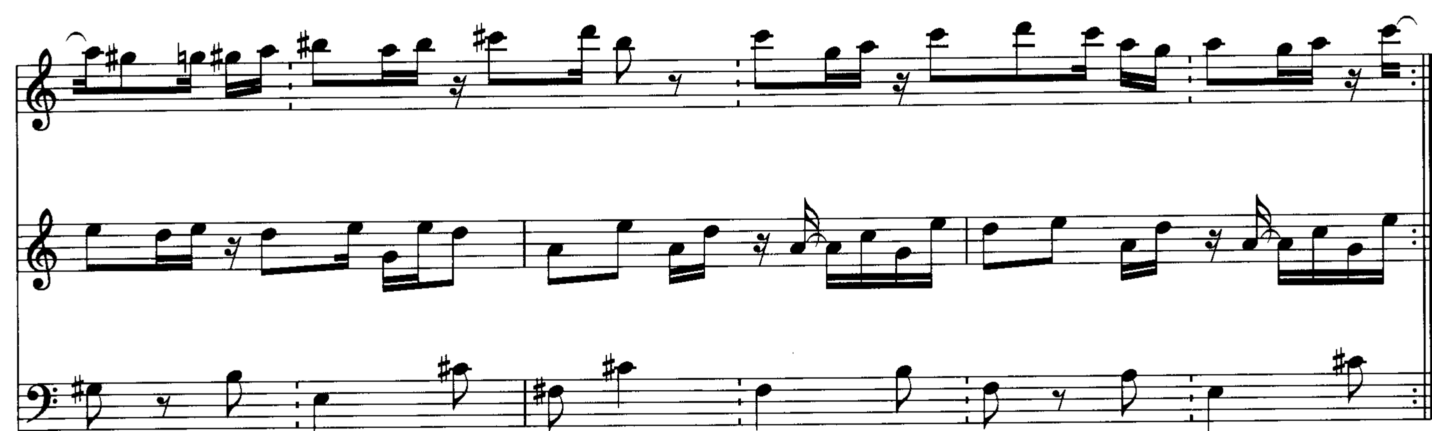


The final ***example 60*** demonstrates a variety of interpretative and transformative processes.

*L'***esempio 60** *mostra infine una gamma di processi di interpretazione e trasformazione.*









COLLEZIONE DI MUSICHE PER CHITARRA
diretta da Angelo Gilardino

AUTORI VARI - Fortune 1993 *(sei composizioni di L. Biscaldi, D. Bogdanovic, A. Giacometti, A. Gilardino, G. Guanti e R. Trasi)* / Iberia 1990 *(otto fantasie di R. Alís, A. Bertomeu Salazar, G. Fernández Álvez, A. García Abril, B. Juliá, T. Marco, C. Prieto e V. Ruiz López).*

ABSIL Jean - Concerto op. 155 *per chitarra e piccola orchestra* / Contrastes *pour deux guitares* op. 143 / Petit bestiaire op. 151 / Quatre pièces op. 150 / Sur un paravent chinois op. 147.

AMBROSIUS Hermann - Impressionen.

ANCELIN Pierre - Quatre préludes.

APIVOR Denis - Discanti op. 48 / Saeta op. 53 / Seis canciones de Federico García Lorca *for voice and guitar* op. 8.

ASENCIO Vicente - Suite mística (Dipsô / Getsemaní / Pentecostés) / Suite valenciana.

BADINGS Henk - 12 preludes.

BAUMANN Herbert - Toccata, elegia e danza.

BENATI Chiara - Capriccio.

BERKELEY Lennox - Theme and variations.

BETTINELLI Bruno - Improvvisazione / Quattro pezzi.

BIBERIAN Gilbert - Four epigrams *for voice and guitar.*

BLYTON Carey - In memoriam Django Reinhardt op. 64a / In memoriam Scott Fitzgerald op. 60b / Saxe blue op. 65b / The oceans of the moon op. 75.

BOGDANOVIC Dusan - Introduction, passacaglia and fugue / 5 miniatures printanières / Sonata n. 1 / Sonata n. 2 / Sonata fantasia *per due chitarre.*

BRACANIN Philip K. - Four diversions.

BURGHAUSER Jarmil - Tesknice (Canti dell'ansietà).

CALBI Otello - Berceuse pour un enfant qui n'est jamais né op. 66 / Omaggio a Manuel de Falla op. 63.

CAMARGO GUARNIERI Mozart - Estudos n. 2 e n. 3.

CASTELNUOVO TEDESCO Mario - Ballata dall'esilio *per canto e chitarra* / Caprichos de Goya op. 195 / Concerto per due chitarre e orchestra op. 201 / Escarramán op. 177 / Passacaglia op. 180 / Platero y yo *para narrador y guitarra* op. 190 / The divan of Moses-Ibn-Ezra *for voice and guitar* op. 207 / Variations plaisantes sur un petit air populaire op. 95 / Vogelweide *für Bariton und Gitarre* op. 186.

CHAILLY Luciano - Invenzione su quattro note.

CHIEREGHIN Sergio - Passacaglia / Planh e giga.

CHITI Gian Paolo - In mind.

CORDERO Ernesto - Dos piezas cortas *para dos guitarras* / Fantasía mulata *para flauta y guitarra* / Proteus.

CORREGGIA Enrico - Trasparenze.

DE ROGATIS Teresa - Opere scelte.

DESDERI Ettore - Toccata e fuga.

DODGSON Stephen - Concerto n. 1 *per chitarra e orchestra da camera* / Concerto n. 2 *per chitarra e orchestra da camera* / Fantasy-divisions / Partita n. 3 / Promenade I *per due chitarre.*

DORWARD David - Swan song.

DUARTE John W. - All in a row op. 51 / Etude diabolique op. 49 / Fantasia and fugue on "Torre bermeja" op. 30 / Five quiet songs *for voice and guitar* op. 37 / Greek suite *for two guitars* op. 39 / Greek suite n. 2 op. 89 / Insieme *for guitar and harpsichord* op. 72 / Little suite n. 4 op. 95 *for three guitars* / Musikones op. 107 / Mutations on the "Dies irae" op. 58 / Prelude, canto and toccata op. 38 / Sonatina lirica op. 48 / Sua cosa op. 52 / Suite ancienne op. 47 / Suite française *pour deux guitares* op. 61 / Suite piemontese op. 46 / Variations on a French nursery song *for two guitars* op. 32.

EASTWOOD Tom - Amphora / Romance et plainte.

EDLUND Mikael - Sma fötter.

FARKAS Ferenc - Cinque canzoni dei trovatori *per canto e chitarra* / Citharoedia strigoniensis *per trio di chitarre* / Exercitium tonale (24 preludi) / Six pièces brèves / Variazioni ungheresi *per due chitarre.*

FARQUHAR David - Five scenes / Ostinato, capriccio, epilogo.

FOX Victor - Prelude, hymn, allegro.

FRANCO Johan - Suite of American folk songs / Three prayers.

GALANTE Claudio - Deux esquisses.

GARGIULO Terenzio - Toccata.

GHEZZI Emilio - Due piccoli pezzi.

GIACOMETTI Antonio - L'estasi del moto.

GILARDI Gilardo - Serie argentina.

GILARDINO Angelo - Abreuana / Appaloosa / Araucaria / Canzone notturna / Concerto d'estate *per chitarra sola e quartetto di chitarre* / Concierto de Córdoba *para guitarra solista y cuarteto de guitarras* / Estrellas para Estarellas / Luceat / Musica per l'angelo della Melancholia / Ocram / Poema d'inverno *per chitarra sola e duo di chitarre* / Sonata n. 1 / Sonata n. 2 / Studi di virtuosità e di trascendenza *(5 volumi)* / Tenebrae factae sunt / Trepidazioni per Thebit / Variazioni sulla Follía.

GIURANNA BARBARA Elena - Incipit.

GONZÁLEZ Luis Jorge - Tientos.

GRIMM Friedrich Karl - Due pezzi op. 150.

HAUG Hans - Alba / Concertino *per chitarra e piccola orchestra* / Fantasia *per chitarra e pianoforte* / Prélude, tiento et toccata / Preludio.

JAMIESON Douglas - Elegy.

JOHANSON Bryan - Labyrinth op. 30 / Toccata festiva op. 46 *per chitarra e orchestra.*

JOSÉ Antonio - Sonata para guitarra.

JULIÁ Bernardo - Nostalgia / Tres hojas muertas.

KAUFMANN Armin - Rhapsodie op. 97.

KERR Harrison - Variations on a theme from "The tower of Kel".

LEDUC Jacques - Petite suite.

LUMBY Herbert - Preludio e capriccio op. 56.

MAGHINI Ruggero - Umbra.

MARCO Tomás - Tarots.

MARGOLA Franco - Leggenda / Trittico.

McGUIRE Edward - Music for guitar(s).

MEIER Jost - Trois reflets.

MESTRES QUADRENY Josep M. - Perludi.

MILETIC Miroslav - Sonatina *per violino e chitarra.*

MORENO TORROBA Federico - Suite miniatura.

MOSSO Carlo - Forskalia / Quaderno 1° / Quaderno 2° / Quaderno 3° ("Passacaglia") / Tre canzoni piemontesi.

NIEMAN Alfred - Sonata.

OPITZ Erich - Tre pezzi.

ORREGO SALAS Juan - Esquinas.

PERALDO BERT Nilo - Due improvvisi / Omaggio a Charlie Christian.

PERNAIACHI Gianfranco - La consapevole assenza.

PERUZZI Aurelio - Soledades.

PIAZZOLLA Astor - Cinco piezas / Tango suite *para duo de guitarras.*

PONCE Manuel M. - Homenaje a Tárrega.

PRODIGO Sergio - Cinque pezzi poetici op. 63 / Sonata XI op. 36 / Sonata XII op. 39 *per flauto e chitarra.*

RADOLE Giuseppe - Notturno.

READ Gardner - Canzone di notte op. 127.

RODRIGO Joaquín - Elogio de la guitarra.

ROSETTA Giuseppe - Canti della pianura / Fantasia / Mirage / Preludio, barcarola e scherzo / Preludi per Gilardino / Sei poemi brevi / Sonata *per due chitarre* / Sonatina / Weissiana.

RUIZ PIPÓ Antonio - Cantos a la noche *para voz y guitarra* / Estancias / Homenaje a Villa Lobos *per due chitarre* / Nenia / 8 preludios / Tiento por tiento / Tres en raya *per chitarra e archi.*

SACCHETTI Arturo - Eucalyptus / Memorial.

SALDARELLI Vincenzo - Per la chitarra.

SANDER Peter - Exploration.

SANTÓRSOLA Guido - Cinco canciones *para canto y guitarra* / Cinco preludios / Cuatro piezas latinoamericanas / Cuatro tientos / Sonata / Sonata n. 2 "hispánica" / Sonata n. 4 "italiana" / Sonata n. 2 *para dos guitarras* / Triptico *para dos guitarras* / Vals romántico.

SAUGUET Henri - Trois préludes.

SCHNEIDER Gary M. - Istanti.

SMITH BRINDLE Reginald - Memento.

STEVENS Bernard G. - Autumn sequence *for guitar and harpsichord* op. 52 / Ballad op. 45.

STOKER Richard - Improvisation / Sonatina op. 42.

STRIZICH Robert - Sonata.

SULPIZI Fernando - Falene.

TANSMAN Alexandre - Pezzo in modo antico.

VIOZZI Giulio - Racconto / Suite variata.

WILLS Arthur - Moods and diversions.

WILSON Thomas - Cancion / Coplas del ruiseñor / Dreammusic / Soliloquy / Three pieces.

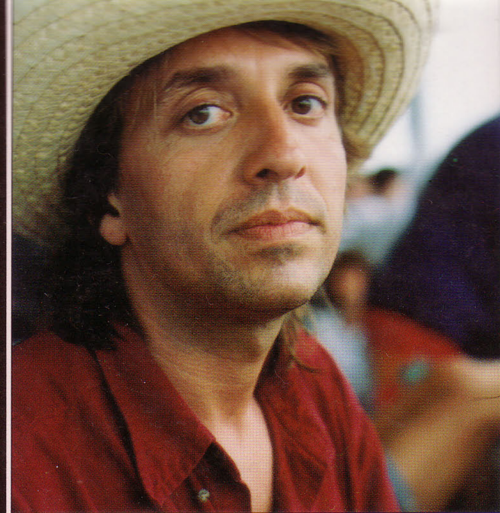
WISSMER Pierre - Askok *per flauto e chitarra* / Barbaresque *pour deux guitares* / Partita / Prestilagoyana *pour deux guitares* / Ritratto del poeta *per due chitarre.*

BÈRBEN – edizioni musicali – ANCONA, Italia



QX

Stampato in Italia - Printed in Italy
Arti grafiche BANDETTINI - Firenze - 1996



Compositore-chitarrista e improvvisatore, DUSAN BOGDANOVIC ha esplorato i linguaggi musicali che si riflettono nel suo stile attuale: una sintesi unica di musica classica, musica etnica e jazz. Come solista e in collaborazione con altri artisti, Bogdanovic ha compiuto tournées in Europa, Asia, Giappone e USA.

La sua attività in campo concertistico e discografico si esplica in formazioni cameristiche di diverso orientamento, quali il trio chitarristico "De Falla" e il duo con la clavicembalista Elaine Comparone, e in collaborazione con jazzisti come Anthony Cox, Charlie Haden, Milcho Leviev, James Newton, Arto Tuncbayaci e altri.

La discografia di Dusan Bogdanovic comprende dodici album (etichette Essay, Sony/ Global Pacific, M.A. Recordings, Concord Concerto, ecc.) e spazia dalle Sonate-Trio di Bach alla musica contemporanea. Le sue composizioni sono pubblicate dalla Bèrben in Italia e dalla Guitar Solo negli USA.

Bogdanovic è nato in Jugoslavia nel 1955. Ha completato i suoi studi di composizione e di orchestrazione al Conservatorio di Ginevra con P. Wissmer e A. Ginastera, e di chitarra con M.L. Sao Marcos. All'inizio della sua carriera, ha ricevuto l'unico premio del concorso di Ginevra nel 1975, e ha esordito alla Carnegie Hall nel 1977. Ha insegnato al Conservatorio di Ginevra e all'Università della California del sud. Attualmente insegna al Conservatorio di San Francisco. Ha inoltre collaborato in progetti interdisciplinari comprendenti musica, psicologia, filosofia e belle arti.

IN COPERTINA:

Particolare dello "Studiolo del duca" (tarsia di Baccio Pontelli), Galleria nazionale delle Marche di Urbino.
(fotografia: FOTOMODERNA, Urbino)

Foto della chitarra:
PICTURE di Enrico Secchiaroli, Fano.



Edizioni musicali
ANCONA, Italia

VIRTVTIBVS
ITVR AD ASTRA

E. 3890 B.

Stampato in Italia - Printed in Italy
Arti grafiche BANDETTINI - Firenze - 1996